



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2016 №3(18)

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель
и издатель
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

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

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: (495) 691-30-78
E-mail: meersohn@mail.ru
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать
29.09.2016 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.

Цена свободная
Отпечатано в ООО

«Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоград-
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2016

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

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И.П.

Кандидат искусствоведения, доцент

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии
музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи.

Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу
«Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальные проблемы музыкознания

<i>Наталья Гуляницкая. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая)</i>	3
--	---

Музыкальные жанры и формы

<i>Елизавета Солоухина. Струнный концерт в Англии: между двух мировых войн</i>	12
--	----

Из истории зарубежной музыкальной культуры

<i>Светлана Эллиот. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества</i>	25
--	----

Музыкальное образование

<i>Эдди К.М. Чон (Eddy K.M. Chong). Обзор i-музыкального образования</i>	34
--	----

Исполнительское искусство

<i>Наталья Говар. Алексей Станчинский: между романтической экзальтированностью и строгой самоорганизацией. «Неужели забудут?»</i>	52
---	----

Духовная музыка

<i>Нора Потемкина. Современное православное богослужебное пение и духовная музыка рубежа XX–XXI веков. Параллели и пересечения</i>	65
--	----

Слово композитора

<i>Иван Соколов. Мысли о Сати</i>	77
---	----

Сведения об авторах	86
---------------------------	----

About the Authors	87
-------------------------	----

Аннотации и ключевые слова	88
----------------------------------	----

Abstracts	92
-----------------	----

Требования к статьям	95
----------------------------	----

Актуальные проблемы музыкознания

Наталья Гуляницкая

ОПЫТ ДИСКУРС-АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (статья вторая)

Музыкальное произведение и методы его анализа — проблема, которая не устаревает, не блекнет, не теряет своей актуальности. Она возникает вслед за музыкальными событиями, происходящими и у нас, и не у нас. Об этом говорит арт-практика отечественных и зарубежных композиторов, работающих и ныне, и несколько ранее.

В *первой статье*, посвященной этой теме, мы начали беседу, затронув ряд важных вопросов¹. Один из них — вопрос метода, с помощью которого можно было бы подойти к рассмотрению произведения искусства. А. Блок считал: «Чем более стараются подойти к искусству с попытками объяснить его приемы научно, тем загадочнее и необъяснимее кажутся эти приемы <...> искусство неразложимо научными методами, искусство и наука суть области, глубоко различные в самой сути своей, и смежны лишь на поверхности <...> Теорети-

ки теряют (или не теряют, а потеряют) надежду взнуздать искусство, засунуть в стиснутые зубы художнику мундштук науки. Вместе с тем — не в первый раз — теряется надежда и на научную критику». [2].

Насчет «мундштука науки»: в наше время соотношение искусства и науки оставляет надежду на благоприятный результат. Но это — специальная тема... Заметим только, что сотрудничество философии и эстетики, лингвистики и литературоведения с искусствоведением, в том числе и музыковедением, заметно обогатилось интересными и поучительными фактами. Это касается и творчества, и мыслей о нем, — и композиций, и приемов анализа их.

Исходя из научного положения о языке и речи², мы рассмотрели одну из возможных ситуаций в словесном и музыкальном творчестве. В предыдущем очерке были выделены классы

¹ Гуляницкая Н. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья первая) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 1. С. 3–12.

² Ю.М. Лотман, исследуя «продолжение и преодоление» семиотических идей века, выделял из мыслей Соссюра *противопоставление* языка и речи и *противопоставление* синхронии и диахронии. «Оба эти противопоставления имели для Соссюра самый фундаментальный характер, — пишет ученый. — Язык — это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них». Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного». [3, 154].

музыкальных феноменов — как художественные предметы для *дискурс-анализа*: а) произведения, созданные одним автором, но в разные периоды личного творчества; б) произведения, созданные разными авторами, но объединенные одним «стилем времени».

Во второй статье, продолжая путь дискурс-анализа, рассмотрим проблему «стиля произведения», принадлежащего перу современного композитора, автора, мыслящего в пространстве взаимодействия музыки и слова, музыки и художественного изображения, музыки и ее исполнительской интерпретации... Нас интересуют сочинения, которые, будучи показательными для того или иного этапа личностного пути в искусстве, способны аккумулировать концептуальные и конструктивные данности с особой художественной энергией. Это было в начале прошлого века — «Прометей» Скрябина, «Весна священная» Стравинского, «Всенощное бдение» Рахманинова — это, похоже, не исчезло и в начале XXI века...

1. В поле нашего зрения будет новое произведение Ивана Соколова — «Евангельские картины» — *тридцать одна прелюдия, речитатив и эпилог для фортепиано соло*¹. Форму-содержание, лучше всего описать в опоре на композиторское слово, что не означает возможности и другого подхода. «Картины» задуманы как некое музыкальное повествование о малоизвестных годах жизни Иисуса Христа, а именно периоде до крещения и начала евангельской проповеди. Однако

в процессе работы замысел расширился и конкретизировался. Композитор поясняет: «Идея была связана с числом 31, потому что 30 лет Иисус жил на земле до начала своей проповеди. И еще один год брался от Благовещения до Рождества Христова». И главное: «*Мне хотелось написать пьесы, связанные с божественностью, с духовностью, хотя я, конечно, специально не думал об этом — эта направленность была заложена в самой идее*» (курсив наш — Н.Г.). [3].

Издавна существующий концепт «духовности» не отличается, как известно, однозначностью и однонаправленностью. В трудах русских философов Серебряного века — В. Соловьева, Н. Бердяева, П. Флоренского, Н. Булгакова, В. Зеньковского и др. — смысл духовности исходит из понятия «дух — душа — тело».

«Дух — это не субстанция!», — пишет Н.А. Бердяев. [1, 320–321]. Дух — это не только иная реальность, отличная от реальности природного мира, но и реальность в другом смысле. Дух — это свобода и свободная энергия, которая прорывается в природный и исторический мир. Дух не является составной частью человеческой природы, а есть высшая качественная ценность, он революционен в отношении к миру природному и историческому, он «есть прорыв из иного мира в этот мир, и он опрокидывает принудительный порядок этого мира. <...> Дух и духовность перерабатывают, преобразуют, просветляют природный и исторический мир, вносят

¹ Оно писалось с августа 2011-го по апрель 2012-го года.



Иван Соколов — композитор,
пианист, музыковед

в него свободу и смысл»¹. [1, 320–321].

Иван Соколов, написавший уникальный духовно-музыкальный цикл, толкует «духовность», исходя из самой музыки, язык которой способен передать вселенские идеи и тонкие чувства. «...Потому что музыка гораздо глубже, чем любое ее словесное описание, это очень важно», — убежден автор. [3].

Возникает потребность адекватного метода, поиск которого образует дополнительную задачу. В подобной ситуации важно найти опору в философско-эстетическом знании — с одной стороны, с другой — построить музыковедческий аппарат, отвечаю-

щий конкретному музыкальному материалу. В этих условиях немаловажную значимость приобретает и композиторское слово, необходимое в расшифровке «музыкальных кодов» — как эстетических сообщений, направленных на слушателя. И. Соколов — прекрасный литератор, владеющий и «звуком и буквой», — создал, наряду с музыкальной партитурой и вербальный текст в виде аннотаций к циклу прелюдий. [3].

Другим источником в формировании дискурс-анализа является иллюстративный ряд Константина Сутягина, где художник дает свое, параллельное видение евангельских текстов. Это соотношение видео- и аудио-рядов, это со-творчество образует глубокий семиологический пласт, создающий особый акт коммуникации. Таким образом, путь познания этого произведения, емкого по плану содержания и плану выражения, не прост и неоднозначен.

Итак, как можно описать жанровое воплощение основной идеи произведения? «Пьесы я назвал прелюдиями, потому что слово “прелюдия” переводится с итальянского “перед игрой”, что должно было соответствовать идее подготовки чего-то главного». [3]. Это «что-то главное» раскрывается на протяжении всего цикла, от пьесы к пьесе, от картины к картине, в процессе раскрытия «интонационной формы»

¹ Глубокий философский подход мы встречаем у Шри Ауробиндо (1872–1950): «Духовность в своей сущности есть пробуждение внутренней реальности нашего существа — нашей души; внутреннее стремление познать, почувствовать и отождествить себя с ней; войти в контакт с высшей действительностью, имманентной космосу, или существующей вне космоса, а также нашему существу; быть с ней в связи, соединиться с ней и, в результате этого контакта и соединения, преобразить, все наше существо, превращая в новое существо, в новую личность, в новую природу», — так толковал этот концепт духовный подвижник, философ Шри Ауробиндо. [6].

в ее внутренней и внешней музыкальной жизни.

Разъясняя герменевтику цикла, интерпретируя событийно-философский ряд, композитор не только привлек жанр прелюдий, но и сформировал некую *вторичную жанровую образность* внутри этих прелюдий. Что имеется в виду? При разнообразии красочной палитры чаще других возникают черты песнопения, хорала, торжественного гимна: так, №7 (A-Dur) — ангельское молитвенное пение, №8 (cis-moll) — «колыбельная песня младенцу» со знаком предчувствия трагических событий, №9 (E-Dur) — вселенская ночная молитва монахов, №18 (ais-moll) — «заунывная» песнь ямщика, №19 — гимн «Отче наш» и др. Середина цикла, прелюдия №16, — это современный жанровый образ вселенской космогонии; а №23, №27, №31, трижды повторяемые в цикле, — это своеобразные гимны-эпiloги, обобщающие смысл картин, описываемых в цикле. Так на основе канонического содержания формируется выразительное художественное решение, подлежащее индивидуальному восприятию и толкованию реципиента.

«Евангельские картины» прочно связаны с *символикой числа*, управляющего концепцией целого. Замышляя о структуре, автор не мог остановиться на цифре 31, так как «нельзя заканчивать сочинение там, где как бы все, то есть проповедь Христа, начинается». [3]. Присоединенные речитатив и эпилог — «как некие символы последних трех лет земной жизни Христа и его посмертной славы», — дали в итоге цифру 33, исторически знаковую и в музыкальном отношении. «И опять же, в речи-

тативе нет буквальной попытки создать нечто равнозначное Евангелию — это было бы и невозможно, — а есть просто некий знак события. То же относится и к эпилогу — это просто некое представление о непредставимом бытии Бога на небесах». [3]. Следовательно, знаковая, семиотика музыкального сообщения представляет собой сущностное зерно концептуального замысла.

Этому способствуют и *эпиграфы* к каждой пьесе, взятые из Евангелия в виде тщательно избранных фрагментов (их 33). В какой мере *Текст*, передаваемый в *Слове*, и музыкальный образ, воплощаемый в звуке, семиологически совпадают, — этот вопрос, который, исходя из «художественного задания», композитор позволяет решать слушателю. Эпиграф, хорошо известный прием, играет здесь особую роль: он открывает путь к индивидуальной интерпретации смысла композиции. Создается порой впечатление, что три уровня композиции — музыкальный, литературный, изобразительный — каждый идет своим путем, совпадая только в глубинной структуре.

Фортепианный цикл Ивана Соколова имеет черты некоторого сходства с современной медиа-композицией. 33 музыкальных пьесы Ивана Соколова — это и 33 художественные иллюстрации (в движущейся панораме) Константина Сутягина. Не случайно и наименование: «Евангельские картины» (тридцать одна прелюдия, речитатив и эпилог для фортепиано соло). К этому надо добавить, что композитор и художник создали сокращенную версию сочинения — *фестивальную*, — состоящую из пяти частей и названную уже «Евангельские образы в диалогах композитора и художника».

Так возникает своеобразный звуко-красочный *гиперцикл* — жанр, введенный в музыкальную арт-практику Ираидой Юсуповой («медиаопера», «медиабалет» — термины композитора).

Такова «первичная данность» этого произведения XXI века — модель онтологическая, требующая уже на уровне плана содержания соответствующего восприятия и глубокого понимания. В ситуации синтеза музыки и живописи (в условиях мультимедиа) неизбежно возникает вопрос о *толковании* произведения. Ведь композитор и художник — при направленности внимания на один и тот же предмет — по-разному его преподносят, по-своему интерпретируют... В итоге музыкальный код и изобразительный код неизбежно отличаются друг от друга, результатом чего оказывается открытая форма произведения. И дискурс-анализ, основанный на разных языках — музыкальном и художественно-изобразительном, — получает особые трудности описания.

2. Поэтика музыкальной композиции — как область средств выраже-

ния, применяемая автором в произведении¹, — требует специального обсуждения. «Евангельские картины» И. Соколова производят впечатление сочинения, где, с точки зрения дискурс-анализа, особое значение имеет именно *речь*, а не *язык* (в паре: язык-речь). И. Соколов, на наш взгляд, не говорит здесь на каком-то новом языке: социальное начало как некая *common practice* составляет грамматическую основу сочинения.

Базис прелюдий образует *тональная система* — традиционная с точки зрения высотной *конструкции*, но современная — как версия ее индивидуально-авторской *деконструкции*. Энергия тональности проявляется, прежде всего, в *тональном плане*, организующем прелюдии в определенное логическое последование. Возникает, по крайней мере, двойственный эффект — конструктивно-несущий и ассоциативно-художественный. Напрашивается понятие, выражаемое в таких терминах, как «тектоника», «архитектоника», «тектоничность», «тектоничное произведение»². Музыкально-тектонический аспект «Евангельских картин» пред-

¹ ПОЭТИКА (от греч. poietike — поэтическое искусство) — раздел теории литературы, изучающий систему средств выражения в литературных произведениях. Общая поэтика систематизирует репертуар этих средств — звуковых, языковых, образных. Частная поэтика изучает взаимодействие этих средств при создании «образа мира» и «образа автора» в отдельных произведениях или группе произведений (творчество писателя, литературное направление, эпоха и пр.). Большой энциклопедический словарь. Языкознание / гл.ред. В.Н. Ярцева. М.: Науч. изд-во «Большая Российская Энциклопедия», 2000. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/242178> (дата обращения: 19.09.2016)

² Термин «тектоника» происходит (от др.-греч.: τεκτον) — строить, возводить, что в дословном переводе означает «устройство» или «построение». URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1876143> (дата обращения: 19.09.2016)

В отношении искусства (или в целом эстетики) тектоника может быть названа видимой конструкцией целого, выраженной через членение и соотношение конструктивных (несущих) частей художественной или архитектурной формы. Отсюда, понятие «тектоничность» — есть одно из важнейших свойств, определяющих степень (или зримость) отражения на поверхности формы ее конструктивной основы (отчасти это понятие пересекается со структурой художественного целого).

ставляется нам не только важным, но и весьма значимым в концептуальном отношении.

Комментируя этот аспект произведения, И. Соколов ссылается на предшествующий опыт: баховский порядок — по хроматической гамме вверх, шопеновский — по квинтовому кругу. А у Цезаря Кюи — сочетание квинтового круга с верхней терцией (До-ми, Соль-си...): «А я взял порядок, который впервые применил Цезарь Кюи, композитор гораздо менее известный, чем Бах и Шопен», — поясняет автор. Но это не все. Соколов придумал и другое: ввел термины «энгармонические прелюдии», «пара энгармонических прелюдий», которые, увеличив объем цикла, привнесли в него и особую семантическую составляющую. Это важно.

В результате возник своеобразный *архитектонический дизайн*, синтезирующий различные конструктивные идеи:

- №1-№2 — C-e
- №3-№4 — G-h
- №5-№6 — D-fis
- №7-№8 — A-cis
- №9-№10 — E-gis
- №11-№12 — as-H
- №13-№14 — Ces-es
- №15-№16 — dis-Fis
- №17-№18 — Ges-ais
- №19-№20 — b-Cis
- №21-№22 — Des-f
- №23-№24 — As-c
- №25-№26 — Es-g
- №27-№28 — B-d
- №29-№30 — F-a
- №31 — C

Оригинальность этой системы состоит в том, что наряду с 24 «строями», в нее включаются и энгармонические тоналности, коих шесть пар (прелюдии: №10 и №11, №12 и №13, №14 и №15, №16 и №17, №18 и №19, №20 и №21). В этом комплексе задействованы структуры всех видов, — комплексе, по сути, *ультрахроматическом*¹.

И ультра-тонкий слух композитора не позволяет темперированную одновысотность считать семантически сходным, односмысленным феноменом. В недрах цикла прелюдий энгармонические тоналности, сохраняя свою обычную настройку, звучат по-разному за счет своего художественно-образного потенциала. Так, например, сравнивая прелюдии №10 и №11 («колокольную»), И. Соколов пишет: «Но оттого, что первая — соль-диез минор, пять диезов, а вторая — ля-бемоль минор, семь бемолей, характер меняется сильно. Диезы повышают звук, белую клавишу, на полтона, и поэтому здесь словно происходит воспарение... А колокола, наоборот, тяжелые, они звук с небес на землю посылают. У меня такое ощущение, и в 11-й прелюдии тоже». [3].

Концепция тектоники цикла — это не только принцип тонального «прогресса» формы, но и принцип ее «регресса». Эти феномены происходят в разном пространственно-временном континууме. В этом — сила идеи. Поясним словами композитора: «31-я прелюдия — как раз тот самый эпилог, последняя прелюдия в До мажоре, можно сказать, апофеоз, гимн, эпилог, нечто возвышенное,

¹ Заметим, что термин «ультрахроматический» толкуется по-разному: сочетаемый со словом «микрочроматический», он по содержанию и объему варьируется.

прекрасное. Здесь, как я уже говорил, используется 31 гармония, которая была во всех 31 прелюдиях, с которых начинались все 31 прелюдии — C-dur, a-moll, вторая гармония и так далее, только в обратном порядке. В 1-й было C-dur — e-moll, G-dur — h-moll, а в 31-й C-dur — a-moll, F-dur — d-moll, вот такой гармонический план». (Заметим, что в этом отношении видится и симметричное отношение в последовательности тональностей).

«...Гармоническая структура этой пьесы в миниатюре повторяет гармоническую структуру всего цикла, всех 33 пьес, что очень важно. И то же самое в 31-й прелюдии, только там, наоборот, идет от 31-й к 30-й, 29-й и так далее до 1-й».

Таким образом, тональная организация как тип музыкальной языковой системы, используемой в «Картинах», реализует свой потенциал, прежде всего, в «архитектонике» гиперцикла. Коренящийся в западной и отечественной традициях, этот потенциал реализуется автором в современной композиционной манере. Он содержит и другие компоненты, имеющие смыслообразующую и сонорную функции, как-то: горизонталь — мелодия, вертикаль — гармония и «звукомассы» (soundmasses), — преобразуемые в связи с художественным «заданием». Что имеется в виду?

О. Мессиян в «Технике моего музыкального языка»¹. [5]. обращал внимание на ведущую роль мелодии при активном

развитии гармонии других составляющих композиционной системы. «Взгляд» на эту проблему (в наших наблюдениях) — не случайно соприкасается с исполнительской и композиторской практикой И. Соколова. В прелюдиях «Евангельские картины» мелодическое начало проявляет свои ресурсы широко и разнообразно: мелодия — тема, присваивающая себе ведущую роль (например: №19, «Отче наш»; №8, «Колыбельная песня младенцу»); мелодия — серия попевок, характеризующая персонаж или символ (например: №7 — ангельская молитва, №18 — песнь ямщика на фоне «русских далей»). Выразительная мелодия в совокупности с сонорной гармонией, придающей ей смысловую коннотацию, — «сущностное зерно» современно звучащего цикла И. Соколова.

Аккордика, вслед за мелодией, является существенным атрибутом цикла прелюдий. Композитор не ограничивает себя структурными рамками: созвучия — от терцовых вертикалей до разнообразных кластеров — органично вписываются в тональную картину фортепианных пьес. И композитор извлекает из этого обширного материала тот выразительный эффект, который требует «первичная» модель, содержание пьесы. В самом деле, в прелюдии №1: «кластер — это Сотворение, мир до Творения»; в прелюдии №6: кластеры рисуют картину Крестной смерти в восприятии Скорбящей Матери. Смыслообразующий контраст несут

¹ Другие трактаты О. Мессияна: *Vingt leçons d'harmonie* («20 harmony lessons»). Paris: Leduc, 1944; *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992) («Treatise on rhythm, colour and ornithology»), completed by Yvonne Loriod. 7 parts bound in 8 volumes. Paris: Leduc, 1994–2002; *Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*, edited by Yvonne Loriod, translated by Paul Griffiths. [Paris]: Durand, 2005.

терцовые созвучия (например, в прелюдиях №21, №31 и др.) — чистые и с добавленными тонами (added tone chords). Порхающие кластеры (симультантные и мелодизированные) звучат и в атмосфере «птичьих опусов» (например, №5 D-dur; №7 A-dur).

В итоге, план выражения, находящийся в нераздельном единстве с планом содержания («единораздельная цельность» по А.Ф. Лосеву), — это некая музыкальная «семиосфера» прелюдий И. Соколова, где объединяющую роль играет *музыкальная текстура* композиции. Всякое расчленение, в том числе и то, что мы делаем, наносит вред общему восприятию сочинения. Если говорить о музыкальном Тексте как таковом, то он — в соответствии с современным его восприятием — содержит не один уровень. Это не есть мелодия плюс гармония; это не есть контрапункт плюс гармония; это не есть, даже, все вместе взятое. Музыкальный Текст прелюдий так же многолик, как многоразличны (при их целостности) художественные идеи, его определяющие.

Унаследовавший традицию русской фортепианной музыки, музыкальный текст прелюдий отличается такой выразительный стилистический признак, как *стратификация*¹, расслоение текстовой ткани на функционально разнородные

пласты. Со-существование, со-подчинение, со-пряжение, со-участие различных музыкальных «стратов» — трудно вербализуемое понятие, включающее совокупность музыкально-выразительных средств, обусловленных содержанием. Благодаря этому художественно-поэтический образ получает глубину, объем и концептуальную наполненность. Этот эстетико-конструктивный прием — принадлежность текста всех прелюдий, в том числе и заключительной.

Музыкальная ткань цикла складывается из множества интонационных сплетений, среди которых немаловажную роль играет принцип *лейтмотива*. Композитор комментирует: «Лейтмотив — и хорал De profundis; лейтмотив — и раскат грома; лейтмотив — и птичье пение. Раскат грома — это голос Бога, Бога Отца, громopodobный глас Божий, а птичье пение — ангельские голоса. Поэтому есть ощущение, что здесь скрывается божественная тайна». [3]. Известный музыкальный прием используется композитором не столько традиционно, сколько по-своему, — в сочетании признаков, свойственных и музыке, и литературе². И семиотика жанра гиперцикла не только это допускает, но и вполне обуславливает.

Текст прелюдий является, по сути, *интертекстом*, обобщающим музыкаль-

¹ Стратификация (от лат. stratum и греч. γράφειν, буквально — «расслаивание»).

² «Термин лейтмотив, заимствованный из музыки, применяется также в литературоведении и может обозначать преобладающее настроение, главную тему, основной идейный и эмоциональный тон литературно-художественного произведения, творчества писателя, литературного направления; конкретный образ или оборот художественной речи, настойчиво повторяемый в произведении в качестве постоянной характеристики героя, переживания или ситуации <...> В процессе повторения или варьирования лейтмотив вызывает определенные ассоциации, обретая особые идейные, символические и психологические глубины». URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2> (дата обращения: 19.09.2016)

ный мир всего произведения. В амбиенте данной композиции интертекстуальные связи слышатся по-разному: с одной стороны, они создают ассоциации с индивидуально-авторской стилистикой (Бах, Брамс, Рахманинов, Скрябин, Шостакович), а с другой — авторстилистическими приемами, обращением к своим же собственным «словам». Так, прелюдия №31, эпилог C-dur, есть некое интонационно-смысловое синтезирование «событий» цикла. В музыкальном отношении здесь задействованы разные повествовательные инстанции, как-то: «31 гармония», принадлежащие 31 прелюдии (о порядке их следования говорилось выше); речитатив как молитва, в которой наподобие «Отче наш» дана

слоготоновая структура; интонационная символика птиц, а также материал ряда пьес, данный в смешении, взаимодействии. «И все это устремляется в небеса, как вознесся к Богу Отцу физический образ Иисуса Христа», — завершает автор. [3].

Заканчивая наши заметки по поводу сочинения Ивана Соколова «Евангельские картины», хочется охарактеризовать его одним емким концептом, — *Прекрасное*, — не утратившим своего эстетического значения в многообразии стилевых тенденций нашего времени.

«Музыка — это разум, воплощенный в прекрасных звуках». Иван Сергеевич Тургенев.

...Лучше — не скажешь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. 384 с. (Библиотека философской мысли). URL: <http://go-fast.livejournal.com/869.html> (дата обращения: 19.09.2016).
2. Блок А.А. Об искусстве и критике // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.—Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6. Проза: 1918—1921. 556 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Blok/T_6/#Rome_Text_62 (дата обращения: 19.09.2016)
3. Личная переписка и беседы И. Соколова с автором статьи.
4. Лотман, Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
5. Messiaen, O. Technique de mon langage musical («The technique of my musical language»). Paris: Leduc, 1944.
6. URL: <http://edelveys60.wmsite.ru/duhovnost/> (дата обращения: 19.09.16)



Музыкальные жанры и формы

Елизавета Солоухина

СТРУННЫЙ КОНЦЕРТ В АНГЛИИ: МЕЖДУ ДВУХ МИРОВЫХ ВОЙН

Значимость классического инструментального концерта для музыкальной культуры XX века неоспорима. В недрах концертного жанра композиторы раскрывают наиболее типичные черты своей национальной музыкальной культуры. Для развития английской профессиональной музыки этот жанр оказался особенно важен, так как именно в начале XX столетия, в культуре Англии осуществлялся процесс становления собственной национальной композиторской школы.

Интерес к изучению концертного жанра в Англии усиливает тот факт, что положение музыкального искусства страны к началу XX века было необычным. После долгого, по выражению самих англичан, «периода молчания», продолжавшегося в английской профессиональной музыке два столетия (с XVII по XIX века), первые десятилетия прошлого века получили наименование «нового музыкального возрождения». Это выражение точно передает ситуацию, сложившуюся в музыкальной культуре Англии, поскольку после смерти великого Генри Перселла (1659–1695) здесь наконец-то вновь появляются собственные выдающиеся композиторы. Их творчество позволи-

ло В.Д. Конен утверждать, что теперь можно «говорить о зарождении в Англии новой современной музыкальной школы». [5, 5]. Ту же мысль выражает английский дирижер, историк музыки и автор монографии о Б. Бриттене Пол Килди, когда отмечает, что слово «Возрождение» не может быть брошено вскользь, если речь заходит о начале XX столетия, поскольку уже появились «гиганты Британской музыкальной культуры». [9, 233]. И это целая плеяда замечательных музыкантов: А.Э.Т. Бакс (1883–1953), Э.У. Элгар (1858–1934), Ф. Дилиус (1862–1934), Р. Воан-Уильямс (1872–1958), Г.Т. Холст (1874–1934), Ф. Бридж (1879–1941), Дж. Айрленд (1879–1962), А.Э.Д. Блисс (1891–1975), У.Т. Уолтон (1902–1983), М. Типпетт (1905–1998), Э.Б. Бриттен (1913–1976) и многие другие. Они подняли национальную музыку на небывалую высоту, создав шедевры в различных музыкальных жанрах, среди которых достойное место занял жанр классического концерта.

Сольный инструментальный концерт всегда привлекал композиторов своей демократичностью и популярностью у слушателей. Актуальность

нашего исследования определяется тем, что для английских авторов он стал не просто значителен, как это было для многих национальных авторов конца XIX — начала XX веков, но, пожалуй, главным ведущим жанром оркестровой музыки в Англии. В числе созданных некоторыми композиторами симфоний и других оркестровых сочинений, именно концерт стал индикатором их оркестрового стиля, и в концерте многие английские музыканты смогли раскрыть себя как композиторы-симфонисты.

Струнные концерты, написанные английскими композиторами в период между двух мировых войн, преобладают количественно над концертами с другими тембровыми решениями. Именно скрипке, альту и виолончели, как наиболее чувственным и певучим инструментальным голосам, художники доверяют свои самые сокровенные музыкальные «высказывания». Трудно не согласиться с мнением И.В. Гребневой, что струнные концерты XX века «аккумулируют в себе результаты значительного периода деятельности художника». [1, 54]. Действительно, концерт у английских мастеров стал неким творческим эмбрионом. В нем зарождались те художественные образы и приемы, которые реализовались в других более крупных сочинениях того же автора. У одних композиторов стилистика концертов оказывалась близка стилю их симфоний, у других — черты, характерные для раннего концерта, проявлялись в зрелый период творчества.

Неслучайно сами английские музыканты часто определяют начало XX столетия как «позднеромантический период» в музыке. Известно, что романтическая стилистика все еще главенствовала на континенте, а кантиленная природа смычковых инструментов позволяла наилучшим образом проявиться английскому романтизму. Примером романтического стиля может служить **Концерт для альты с оркестром (1929, a-moll) Уильяма Уолтона**. Романтизм свойственен в целом творчеству этого мастера, но впервые наиболее ярко воплотился в этом концерте. Сочинение это, как пишут биографы музыканта, воплотило начало нового этапа творческого пути Уолтона. В этом концерте художник значительно обогатил свой музыкальный язык контрапунктической техникой, он «открыл в себе композитора-романтика». [4, 156–157].

В альтовом концерте Уолтона можно найти все атрибуты романтической стилистики: темы, скроенные из множества опеваний и широких скачков, смену размера и темпа, лейтмотивы из двух ниспадающих секст (во всех частях сочинения), эмоциональное напряжение. Но главное — солирующий голос альты, который был выбран композитором совсем неслучайно. Не столь откровенно чувственный, как голос скрипки и виолончели, а более приглушенный, угловатый, тембр альты идеально подходил для создания картины «разлада бытия». Им легче передать скрытые, подсознательные переживания и мысли человека. Тембрально-динамическая особенность этого инструмента вообще



Уильям Уолтон

оказалась близка к обостренным сонорным ощущениям музыкантов XX века. Как отмечал композитор Кара Караев: «Альт очень гибкий инструмент и может исполнять все что угодно и в техническом отношении, и в смысле выразительности. В пределах правильного понимания природы альта я считаю, его возможности неисчерпаемыми...». [6, 326]. Отсюда основной чертой концерта Уолтона становится не «нарядность» и праздничность, а тот оттенок пессимизма в восприятии мира, что был свойственен и позднему немецкому романтизму, и английскому ощущению трагического в жизни. Разочарование в мире, наполненном совершенством и красотой, но чуждом и даже порой враждебном человеку — главная идея этого произведения.

Однако игровое начало в концерте все-таки ярко выражено. Оркестр полнозвучен и многокрасочен, а специфическая краска приглушенного альтового голоса хорошо оттеняет развитую оркестровую фактуру. Об оркестре в концерте Уолтона, автор книги «История концерта» М.Т. Редер пишет, что его «оркестровка сочинения составлена бережно, чтобы не перегружать партию солиста. Почти каждый раз, когда альт начинает играть, количество исполнителей в струнной группе уменьшается». [11, 334].

Уже на рубеже XIX–XX столетий английские композиторы начинают интенсивно осваивать разные музыкальные стили и нередко обращаются к современной французской музыке «в надежде, — как пишет Ковнацкая, — обновить свой музыкальный язык». [4, 70]. Поэтому черты импрессионизма можно наблюдать во многих сочинениях Дилиуса, Бакса, Воан-Уильямса, Скотта и некоторых других. Даже, несмотря на то, что, по мнению Гребневой, «сочетание метода импрессионизма и скрипичного концерта как крупной циклической формы кажется априорно проблематичным» [2, 21], в струнных концертах Дилиуса и Бакса стилистика импрессионизма проявляется достаточно полно и самобытно.

Арнольд Бакс, написавший несколько концертных произведений¹, создал **Концерт для скрипки с оркестром (1937–1938)** уже зрелым мас-

¹ Среди концертных сочинений Бакса — Фантазии для альта и оркестра (1920), концерты для виолончели и для скрипки (1932 и 1938) — особое место занимает фортепианный концерт для левой руки (1949), который, подобно концерту М. Равеля, является откликом на Вторую мировую войну.

тером — одновременно со своей последней 7-ой симфонией. Концерт Бакса отмечен превосходным звучанием оркестра, импрессионистский колорит которого преобладает и сливается с голосом солирующей скрипки. Это классический трехчастный цикл, где части отличаются невероятной свободой в темповых соотношениях разделов, что напоминает концерты Элгара, предшественника Бакса, особенно в медленных эпизодах звучания. Так, уже первая часть концерта Бакса написана в форме увертюры (быстро — медленно — быстро), что необычно для концертного жанра. Им соответствуют увертюра, баллада и скерцо. Конечно, эти обозначения скорее актуальны на бумаге, так как в музыке I части слышны все признаки сонатного *allegro*. Биограф композитора Льюис Фореман считает, что



Арнольд Бакс

медленный раздел I части близок к сонате для фортепиано композитора Бенджамина Дэйла, созданной в 1905 году. [10, 6]. Тогда как, Адажио II части основано на материале собственной сонаты Бакса для фортепьяно (B-dur) с подзаголовком «Зальцбург». [7, 6]. Финал концерта — это рондо, где чередуются энергичная тема народного английского танца и восхитительный медленный вальс. Две темы противопоставлены друг другу. Однако, вальсирование в этой части напоминает своей таинственностью и завуалированной телесностью хореографическую оркестровую поэму «Вальс» Мориса Равеля (1920). Легкая, жизнеутверждающая музыка концерта полюбилась исполнителям и слушателям.

Творческая манера неоклассиков оказалась также близка многим английским композиторам XX века. Черты ее проявились в различных произведениях Бриттена, Воан-Уильямса, Холста. Эта стилистика оказалась преобладающей в творчестве **Густава Холста**, который прекрасно знал историю английской классической музыки и был последователем национальных музыкальных традиций.

Интерес Холста к музыке XV–XVIII веков, к полифонической музыке строгого письма можно наблюдать, например, в Фугированной увертюре (1922) и в Фугированном концерте для флейты, гобоя и струнных (1923). Обращение к старинным художественным приемам отличает и его **Двойной концерт для двух скрипок с оркестром (1929)**,



Густав Холст

который состоит из трех частей: Скерцо, Плач и Вариации на *basso ostinato*. Это — типично неоклассическое сочинение, которое опирается на музыку эпохи барокко.

Признанный классик английской музыки и ключевая фигура первой половины XX века **Ральф Воан Уильямс** уделял большое внимание жанру концерта в своем творчестве. Наряду с девятью симфониями, шестью операми, тремя балетами и множеством иных сочинений, он создал концерты для скрипки, фортепиано, гобоя, тубы и *concerto grosso*. Его манера письма родственна ритмоинтонациям народной музыки Англии. Глубокий интерес композитора к родному музыкальному фольклору и активное изучение народной музыки принесло свои плоды. Для композиторского стиля Воан Уильямса стали особенно характерны народные лады —

«не мажоро-минорные, а старинные, вышедшие из употребления в профессиональной музыке с конца XVII столетия (в частности миксолидийский, эолийский, фригийский), типичные пентатонические и гексатонические попевки в мелодии, определенные ритмические обороты, связанные с английскими деревенскими танцами...», — отмечает Конен. [5, 12]. В своей монографии, посвященной Р. Воан-Уильямсу, она также указывает на использование этим мастером в некоторых сочинениях музыкальной стилистики эпохи английского ренессанса, в частности, — художественных приемов мадригалистов XIV–XVII вв.

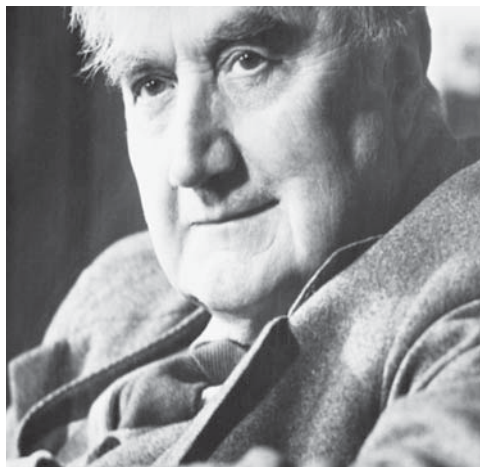
Концерт для скрипки и струнного оркестра (d-moll)¹ Воана-Уильямса был написан 1924–1925 годах и первоначально назывался *Accademico*. Название сочинения приоткрывает главную идею в трактовке автором этого жанра — концерт «в духе классицизма». Однако, не все так однозначно в стилистике этого сочинения. Форма и драматургия концерта действительно близки строению и приемам развития классических концертов. Но при этом основной тематизм всех его частей выдержан в ритмах и интонациях английского фольклора, мелодии которого передают разнообразные красочные картинки народной жизни. В произведении, действительно, «акцентируются связи с традициями жанровыми и национальными: классический по форме и романтический по языку, он [концерт]

¹ Оркестр представляет собой струнный секстет, состоящий из 2-х скрипок, 2-х альтов, виолончели и контрабаса.

слегка стилизован под широко понимаемую «старинную музыку» и несет отпечаток фольклора», — замечает Гребнева. [1, 235]. Вместе с тем, «стилизация под старину» и «отпечаток фольклора» в этом опусе гораздо глубже, чем может показаться изначально.

Во-первых, в трехчастном концертном цикле Воан-Уильямс восстанавливает модель доклассического оркестра, поскольку использует только группу смычковых инструментов оркестра. Отсюда интересна трактовка солирующего инструмента, партия которого не выделяется особой виртуозностью. В концерте также отсутствует классическая сольная каденция. Есть только два небольших сольных каденционных эпизода (в конце первой и третьей частей). При этом голос скрипки композитор всегда выводит на первый план, а струнный камерный оркестр лишь оттеняет ее звучание, как бы «подыгрывает» ей¹.

Интересно, что, обращаясь таким образом к раннему итальянскому концерту, Воан-Уильямс наполняет эту старинную форму английским народным мелосом. Так, в I части (*Allegro pesante*) явственно слышна опора на английскую песенно-танцевальную интонационность. Обе темы близки по манере изложения стилистике фольклорного музицирования. Основная тема имеет характер народного скрипичного наигрыша. Его фугированный мотив, возникающий в непрерывном движении шестнадцатыми,



Ральф Воан Уильямс

пронизывает практически всю часть. Переключка этой жизнерадостной «топающей» темы с импровизированно-лирической и более изящной второй темой составляет бесконфликтную драматургию данной части. Черты балладности и пейзажности, которые так характерны английскому искусству в целом, определяют характер II части (*Adagio*). Нежная тема солирующей скрипки — это задумчивый ноктюрн, звучание которого начинается соло виолончели. Такая смена солирующих тембров — оркестровый замысел композитора, который усиливает в медленной части колорит звучания низких струнных и вводит в партитуру еще четыре виолончели и отдельную партию виолончели соло. Яркая романтическая образность отличает Адажио. При этом в пентатонные мелодические

¹ Такая трактовка концерта напоминает ранние классические концерты Вивальди, где скрипка выполняла функцию «преобладающего» голоса. Интерес к старинному концерту Воан-Уильямс продолжит позже, обратившись к жанру *Concerto grosso* для струнного оркестра, состоящему из пяти частей: Интрада, Бурлеска, Сарабанда, Скерцо и Марш. [12, 238].

ходы у скрипки вкрапливаются ориентальные мелизмы, усиливая мелодичку чувственно-экзальтированным характером. А в самом конце затухающее звучание солирующего инструмента придает ноктюрну загадочность, что по-театральному выразительно.

Бесконечное движение пронизывает финальное скерцо (*Presto*). Тематизм этого сонатного аллегро отличается богатым разнообразием и сочетанием тем игриво-скерцозных и жанрово-фольклорных. Инструментальный пассаж первой темы скрипки отличается моторностью и повтором короткого витиеватого мелодического узора. Солисту вторит новый тематический элемент, возникающий в оркестре с характерным бойким танцевальным ритмом и скачками на широкие интервалы. Обе темы звучат сначала контрапунктически, затем сливаются в празднично-ликующем звучании. Народный характер отличает и побочную тему, звучащую у солирующей скрипки. Она напоминает народную закличку или считалочку. Инструменты оркестра, играющие то штрихом *pizzicato*, то *spiccato*, дополняют картину народного праздника. Весь финал воспринимается как театральная постановка с постепенным уходом со сцены «действующих лиц», поскольку в коде народный наигрыш постепенно затихает: сначала смолкают контрабас и вио-

лончель, потом исчезает голос скрипки и альты, остается только солирующая скрипка со своей начальной скерцозной темой. Но и ее быстрый порхающий голос звучит все медленнее, прерываясь при исполнении последней терции, как будто скрипач тоже «покидает» сцену.

Особое место занимает жанр струнного концерта в творчестве **Эдварда Элгара**. Этот первый после Генделя, по мнению самих англичан, величайший композитор создал знаменитый **Концерт для виолончели (1919, e-moll)**, когда разочаровался во всех своих произведениях, написанных ранее. Концерт стал знаковым сочинением в биографии композитора. На протяжении нескольких лет (с 1914 года) музыкант писал пафосную музыку, которая восхваляла британскую империю. Агитационные опусы Элгара нравились публике, поднимали ее национальный дух. Но происходящие мировые события — Первая мировая война и страшные людские потери заставили — композитора усомниться во всех своих прежних убеждениях. Впечатления Элгара от войны были настолько сильны, что он мало писал в это время. Глубокое переживание мировой катастрофы передал композитор в 1919, написав музыку «Павшим», которая является третьей частью кантаты «Дух Англии»¹ (*Great Cities and Their Music*. Peter Beneridge. 2006, 26 серия).

¹ Кантата Элгара написана на стихи английского поэта и искусствоведа Роберта Лоренса Биньона (1869–1943). Эти строки были впоследствии выгравированы на многочисленных надгробиях воинов. Произведение было опубликовано в самом начале Первой мировой войны и стало самым известным стихотворением Биньона. URL: <https://www.wdl.org/ru/item/14470/> (дата обращения: 24.09.2016). I часть — «4 июня» (как известно, 4 июня 1914 года Англия объявила войну Германии в ответ на отказ немецкого правительства не нарушать нейтралитета Бельгии); II часть — «Женщинам».



Эдвард Элгар

Концерт для виолончели с оркестром Элгара — одно из самых известных сочинений автора, которое тоже передает мироощущение горести войны. Сам композитор говорил о концерте, что в нем выражена «невозможность уже когда-либо вернуть все доброе, прекрасное, светлое, чистое и любимое». [11]. Серьезный творческий замысел сочинения продиктовал необычное решение в строении цикла. Концерт этот четырехчастный, но в нем проступает скорее скюитное начало (в виде чередования разделов по образно-темповому характеру), чем

симфоническое¹. Подобное строение циклов характерно для музыки романтиков. Романтическая стилистика стала основой произведения Элгара, обнаруживая себя не только в тематизме, но и в форме. Единство цикла достигается сквозным развитием декламационного тематизма I части. К сквозным тематическим рефренам можно отнести также главные партии второй и четвертой частей.

Скорбь военного времени возвещают вступительные тревожные аккорды виолончели и дальнейшая тема-плач в партии альтов. Картину скорби создает и постепенно нарастающий драматизм голоса виолончели, ее схожая по выразительности с голосом человека декламация. Виолончель звучит на протяжении всей I части: от приглушенного звучания — к неистовому, и обратно. Скерцо II части и медленный ноктюрн III части драматургически оттеняют крайние части концерта, поскольку в них передаются картины мирной безоблачной жизни, но при этом создается ощущение призрачности и шаткости этого спокойствия. Драматический финал (IV часть) завершает концерт мрачными образами I части — грозным звучанием труб и длительным монологом у виолончели. Этот монолог отличается огромным диапазоном переживаний — от слегка приглушенного вздоха примирения до

¹ В каждой части темповыми обозначениями выделяются основные разделы: в I части — лирико-драматическое вступление *Adagio* и взволнованное *Moderato*. Призрачно-фантастическое скерцо — во II части *Allegro molto* сменяется *brillante, largamento, poco sostenuto*... и т.д. Созерцательный ноктюрн *Adagio* III части переходит в драматичный финал, где чередуются *Allegro, Moderato, Allegro non troppo, Poco piu lento, Adagio come prima* и заключительное *Allegro molto*.

яростного горького стога. Монологичность в концертах XX века — частое явление, о котором пишет Гребнева: «Инструментальный монолог позволяет передать континуальность мысли; воссоздание процесса напряженного разворачивания может достигать огромного эмоционального накала». [2, 28].

Сходство с творческим замыслом Элгара, впечатленного ужасом войны, можно увидеть в другом сочинении — в **Концерте для скрипки с оркестром (d-moll) Бенджамина Бриттена**¹. Этот концерт — одно из самых ярких сочинений автора в ранний период творчества. Произведение было написано в **1939 году**, параллельно с «Балладой о герое»² — в год, когда Великобритания и Франция объявили войну Германии.

В скрипичном концерте Бриттен, пожалуй, впервые с такой силой выразил неприятие военных действий, обозначив одну из самых значительных тем в своем творчестве. Тема войны волновала композитора уже в юности, поскольку Бриттен был убежденным пацифистом. И это отторжение войны, которое музыкант пронес через

всю свою жизнь, нашло выражение в произведении позднего периода — в «Военном реквиеме» (1962), ставшем одной из художественных вершин его творчества. К сожалению, пацифистские настроения мало освещены в отечественной литературе о Бриттене. Вместе с тем, на сайте фонда Бриттена и Пирса (в разделе «Britten's pacifism») можно проследить развитие этой линии его биографии и ее отражение в творчестве композитора [8, URL: <http://www.warrequiem.org/pacifism.html> (дата обращения: 24.09.2016)]. Бриттеном было написано много антивоенных сочинений. И начало этой теме было положено именно в тридцатые годы XX века. Тогда, в 1937 году, композитор создал «Пацифистский марш» для организации Дика Шеппарда, опубликовавшего воззвание христианских пацифистов «Приверженцы мира»³.

В своем Концерте для скрипки с оркестром Бриттен говорит предельно экспрессивным языком, что продиктовано антивоенной идеей сочинения. Замысел концерта придает жанру функцию не столько «игрового», сколько симфонического опуса, насыщенного

¹ Выдающийся английский композитор обращался к жанру концерта на протяжении всего своего творческого пути. Некоторые из концертов написаны Бриттеном в исследуемый нами период. Это: двойной концерт для скрипки и альта с оркестром (1932), концерт для фортепиано с оркестром (1938), концерт для скрипки с оркестром (1939). Во второй половине века из-под пера Бриттена появится одно из самых его значительных оркестровых сочинений — Виолончельная симфония, которую исследователи считают по своей сути концертом.

² Сочинение для тенора, смешанного хора и оркестра, в память английского батальона Интер-бригад, выступившего в Испании против фашистов.

³ А в 1942 году пацифисты Бриттен и Пирс предстали перед судом. По результатам судебного разбирательства они получили освобождение от военной службы, как «conscientious objector» — так назывались люди, которые отказывались вступить в армию по религиозно-этическим соображениям. URL: <http://www.warrequiem.org/introduction.html> (дата обращения: 24.09.2016).

глубокими внутренними переживаниями. Как и у Элгара, пацифистские настроения Бриттена вызывают соответствующую реакцию художника на внешнюю угрозу для человека, которому дорог мир любви, света и добра.

Бриттен использует в струнном концерте полистилистику, сочетая тональное и атональное письмо, что характерно для музыкального модерна. Неслучайно именно в это время (30-ые годы) композитор увлекался музыкой Альбана Берга и даже хотел ехать учиться к нему в Вену. [3]. Форма и фактура концерта весьма конструктивны, а тематизм предельно рельефен. Наподобие сочинений поздних романтиков (Брамса и Малера) Бриттен создает классический трехчастный цикл с акцентом на последней части. Финал написан в форме пассакалии и является драматургической кульминацией цикла. Интересно, что все части концерта обозначены в нотах для исполнения их без перерыва. Это приближает данный концерт к жанру симфонической поэмы. В целом концертная драматургия трактуется Бриттеном весьма искусно, поскольку она опирается на противопоставление двух основных пластов, оркестрового и сольного, ведущих между собой диалог, который создает конфликт зла и добра, внешнего и внутреннего, объективного и субъективного. В звучании оркестра преобладают жесткие, угрожающие и тревожные образы. Тогда как в солирующем голосе скрипки композитор закрепляет образ одиночества, незащитности, страха и хрупкой кра-



Бенджамин Бриттен

соты... Это романтический мир глубоко субъективных переживаний.

Впечатляет начало I части, где музыкальное развитие построено на одновременном звучании нескольких мелодических и оркестрово-фактурных пластов. Они разведены в далеко расположенные друг от друга регистры: в высоком регистре звучит скрипка, а в низком — тихие и глухие раскаты литавр и тарелок. Короткая и выразительная ритмически фраза литавр, играющих в кварту, настораживает. Она выполняет функцию остинато и звучит далее угрожающе. Тема скрипки лирична и светла. Она появляется в диатоническом Ре-мажоре, но секвенционный повтор каждого ее мотива, который в целом создает характерное нисходящее движение мелодии, создает печальный образ. Арфа соединяет и заполняет пространство, как бездна разделяющее скрипку и оркестр. Развиваясь преимущественно линейно, эти обе темы-образы вступают в диалог, конфликтный и напряженный.

Вторая часть — моторное скерцо, в духе саркастических прокофьевских опусов. Его нервное «сатанинское» движение органично оттеняет парящая над оркестром у скрипки тема-плач из I части. Заключительная большая каденция соединяет скерцо с финалом, драматизм которого потрясает до глубины души. Неоклассическая и экспрессионистская стилистики соединяются в финале удивительно органично. Жанр пассакалии возникает здесь как старинная форма, помогающая раскрыть композитору образ зла. Подобно финалу IV симфонии Брамса, Бриттен использует вариации на basso ostinato. Но тема этих вариаций решена не в романтическом, а в экспрессионистском стиле: она представляет собой нестрогую серию, которая проводится с тремя транспозициями (от тонов: С — H — В — А). Ее жестким и зловещим звучанием у тромбонов противопоставлены хрупкие, то молящие, то мятущиеся мотивы у скрипки. Создается предельный контраст, ощущение дисгармонии между человеком и тем, что его окружает.

Особенно глубокой экспрессии достигает Бриттен в заключительной медленной коде. Мелодия скрипки здесь необыкновенно светла и одинока. Первоначальное движение пассакалии не только замедляется, а практически совсем останавливается (*Lento e solene*). При этом голос скрипки то опускается, то поднимается в высокий регистр, и долго там истает на фоне умиротворенного звучания оркестра. В ее коротких, поромантически «устремленных вдаль» ин-

тонациях с настойчиво повторяемой ладовой переменой основного ре-минора и Ре-мажора (большая терция в мелодии скрипки) возникает образ необыкновенной силы. Этот заключительный скрипичный речитатив полон жажды жизни и упоения красотой. После главенствующей беспощадной пассакалии возникает ошеломляющий эффект, вскрывающий философию пацифизма Бриттена, — человек вопреки всему устремлен к свету и миру. Своим высоким мастерством, проявившимся в раннем концерте, Бриттен «раздвигает» границы жанра, воплощая глубоко концептуальный художественный замысел.

Итак, английские композиторы первой половины XX века в своих струнных концертах интенсивно осваивают все творческие направления, сформировавшиеся у континентальных композиторов. В рассмотренных концертных сочинениях широко представлена стилистика не только романтизма, неоклассицизма, но и импрессионизма, и экспрессионизма. При этом ведущие музыканты эпохи «нового английского возрождения» обнаруживают в концертах индивидуальные стилистические почерки и ярко национальную образность. Фольклорный тематизм в концертах Р. Воан-Уильямса в сочетании с классическими моделями демонстрирует высоко художественную органичность английского неоклассицизма, обращенного к собственным национальным истокам. А такие типичные черты английского музыкального искусства, как балладность и монологичность приобретают новые драматические черты у солирующей виолончели в роман-

тическом концерте Э. Элгара. В то же время концерт для скрипки с оркестром Бриттена может служить индикатором его творческого почерка, отличительной чертой которого станет полистистика, а также устремленность к раскрытию не только национальных, но и глобальных философских концепций.

Английский струнный концерт, создававшийся в период между двумя мировыми войнами, в эпоху глобальной смены мировоззрений, обнаруживает в себе новый мощный потенциал драматизма. Поэтому момент игрового начала, как самого главного в классическом концертном жанре, полностью не исчезает, но подвергается различным трансформациям. Изначальные свойства игры-диалога и колористической красочности, которые сохраняются в творчестве ряда авторов (Р. Воан-Уильямса, А. Бакса, Ф. Дилиуса, Г. Холста) дополняются обостренным чувством психологизма и трагической конфликтности (У. Уолтон, Э. Элгар, Б. Бриттен). Это сближает концерт с другими инструментальными жанрами — симфонией и симфонической поэмой. Однако игровое начало концерта не теряется. Английские музыканты сохраняют коренные черты сольного концертного музицирования: виртуозность партии солирующего инструмента и присущая концерту выразительность оркестра, а также яркость и контрастность тематических образов.

Это «игровое» в английских концертах, очевидно усилено «театрализацией», что в целом было свойственно концертным сочинениям того времени и в других

странах (например, концертам С. Прокофьева). Подобное явление в струнных концертах XX столетия отмечает Гребнева: «Конец XX века — эпоха приоритета визуальных искусств и возможность тиражирования любой информации. Под влиянием визуальных искусств видоизменяются классические инструментальные жанры; актуализируется скрытая театральность и в СК». [1, 239]. В Англии, где театр во все времена воспринимался как одно из наиболее значимых искусств, этот момент театральности ощущается особенно остро. Возможно, отсюда и проистекает такой большой интерес англичан к жанру инструментального сольного концерта, в котором они достигают необычайной художественной выразительности и разнообразия. Можно предположить, что английские композиторы выбрали концерт, как жанр наиболее «зрелищный», а потому и наиболее близкий им. В струнном концерте они не только раскрыли его возможность быть «сценическим представлением», но и закрепили за солирующим тембром роль индивидуализированного авторского высказывания, усилив, таким образом, экспрессивное начало струнного концерта, которое оказалось в целом актуальным для музыки первой половины XX столетия. Художественная ценность и сценическая популярность английских струнных концертов, создававшихся между двумя мировыми войнами, состоит в том, что это в равной степени субъективная и беспристрастная, камерно-интимная и ярко сценическая, виртуозная и глубоко философская музыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: [монография] М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 356 с.
2. Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М.: Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры РФ, 2011. 40 с.
3. Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
4. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
5. Конен В.Д. Ральф Воан-Уильямс // Очерк жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 45 с.
6. Понятовский С. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 336 с.
7. Bax: Violin Concerto. Eda Kersey (violin), BBC Symphony Orchestra, Sir Adrian Boult (rec. 23 February 1944). Symphony No.3. Hallé Orchestra, John Barbirolli (rec. 31 January 1943 and 12 January 1944). Dutton Laboratories CD: CDLX 7111.
8. Kennedy M., Achenbach A. Аннотация к диску: Edward Elgar. Cello Concerto in E minor op. 85, Introduction and Allegro for strings op. 47, Serenade in E minor op. 30, Chanson de nuit op. 15 N1, Chanson de matin op. 15 N2/ EMI records Ltd/Virgin Classics. EU, 1987
9. Kildea Paul. Benjamin Britten / A life in the Twentieth Century. England: Penguin Books Ltd, 2013. 688 p.
10. Lewis Foreman. Sir Arnold Bax (1883–1953) / Аннотация к диску. Bax. Orchestral Works, Chandos Records Ltd Digital remastering p 2003 Chandos Records Ltd c 2003 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England.
11. Roeder Michael Thomas. A History of the Concerto. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 450 suite.
12. *The Cambridge Companion to Vaughan Williams*. [Edited by Alain Frogley (University of Connecticut) and Aidan J. Thomson (Queen's University Belfast)] Chamber music and work's for soloist and orchestra. Christopher Mark. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2013. 358 suite.



Из истории зарубежной музыкальной культуры

Светлана Эллиот /Франция/

САТИ И ДЕБЮССИ. ИСТОРИЯ ДРУЖБЫ-СОПЕРНИЧЕСТВА¹

В 1928 году Луи Лалуа, близкий друг Дебюсси, музыковед и критик написал об отношениях между Сати и Дебюсси: «Дружба яростная и в то же время очень тесная связывала его с Дебюсси... Они были как два брата, по жизни оказавшихся в очень разных условиях, — один стал богат, а другой — беден; первый благожелательный, но горд своим превосходством и дает это почувствовать, второй, несчастный — скрывает свое унижение под маской клоуна, и чтобы развлечь хозяина, платит свою долю за гостеприимство шутками, скрывая боль оскорбления. Всегда настороже, что не мешало им нежно любить друг друга».

[11, 145].

Чтобы лучше понять их характеры, я остановлюсь на их детстве и юности. Начну с Дебюсси, который был старше своего друга на четыре года. Судь-

ба с самого начала благоволила к нему. Клод Дебюсси родился в семье бедных торговцев посудой. Но с детства ему встречались на пути люди, способные оценить его музыкальный дар. Среди них был банкир Ашиль Ароза, обладавший художественным вкусом, богатый любовник его крестной-тети Клементины. Он оплачивал первые уроки музыки и летние каникулы Клода в Каннах, богатые впечатлениями от моря и солнца. Мадам де Флёрвиль, прекрасный педагог и пианистка, бесплатно подготовила мальчика к поступлению в Парижскую консерваторию в 1872 году, где он стал примерным учеником. В 1880 году бо-



Дебюсси и Сати. (Фото И. Стравинского. 1910 г.)

гатая русская баронесса Надежда фон Мекк, меценатка Чайковского, наняла юного Клода в качестве аккомпаниатора и домашнего педагога ее детей

¹ Материал подготовлен на основе доклада, прозвучавшего в Мемориальном музее А.Н. Скрябина 9 апреля 2016 года на «Научных чтениях» в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» (к 150-летию со дня рождения композитора).

на летние каникулы в период с 1880 по 1882 год. Уже после первого лета, побывав с ее семьей в Интерлакене, Аркашене и Италии, он с благодарностью и посвящением послал ей I часть своей Симфонии и попросил о работе на следующий год. Позднее госпожа фон Мекк называла его «типичным детищем парижских бульваров», «милым французиком Бюсиком», который превосходно читал партитуры и импровизировал, и его любовное отношение к музыке Чайковского служило достаточной компенсацией его неотесанности. «Это парижанин с ног до головы, — сообщала она Чайковскому. — Очень остроумен, отличный подражатель <...> Всегда в духе, всегда всем доволен и смешит всю публику невообразимо. Премилый характер». [1]. По ее просьбе Дебюсси сделал переложения нескольких танцев из «Лебединого озера», опубликованных у Юргенсона. Ранний «Цыганский танец» Клода для фортепиано Чайковский счел «очень миленькой вещицей, но уж слишком короткой. Ни одна мысль не высказана до конца, форма крайне скомкана и лишена цельности». [2]. Клод получал от баронессы ежемесячное вознаграждение, равное зарплате профессора Парижской Консерватории и мог покупать себе предметы искусства. С ее семьей Клод обещал богатые курорты, столицы и концертные залы Европы, присутствовал на премьере «Тристана и Изольды» в Вене своего кумира Вагнера, два раза посетил Россию, познакомился с русской музыкой и полюбил жить в дос-

татке. Позже Дебюсси поступил аккомпаниатором в вокальную студию к богатой певице и меломанке мадам Ванье, для нее Дебюсси сочинил несколько изысканных романсов. Она ввела Клода в круги художественной богемы. В 1882 году он окончил Консерваторию и в 1885 году получил со второй попытки Римскую премию, что обеспечило ему в будущем довольно стабильное положение в обществе.

В жизни Эрика Сати все было иначе. Он родился в буржуазной католической семье в Онфлере в Нормандии. Его отец был портовым брокером, говорившим на 10 языках. Мать была шотландкой, протестанткой и бесребницей, отчего в семье отца сразу возникли религиозные и финансовые проблемы. Она скоропостижно скончалась от инфаркта, когда мальчику было 6 лет, но именно от нее он унаследовал свой язвительный шотландский юмор. Отец Эрика с горя уехал из Онфлера и мальчика отдали в пансион, где ему было очень одиноко и трудно. Позже отец женился на пианистке и композиторе Эжени Барнетш, но отношения с ней у Эрика не сложились. Тем не менее, она стала первой исполнительницей музыки пасынка, когда гастролировала в России. В 1878 году Эрик поступил в Консерваторию в Париже, но через 4 года был отчислен за неуспеваемость, разочаровавшись в учебе из-за консерватизма этого учреждения.

С 1883 года Сати покидает семью и самостоятельно устраивается жить в скромной комнате на улице Корто,

на Монмартре, который имел славу «страны богемы». Это были экстравагантные чудаки, люди яркие, талантливые и неординарные: поэты, писатели, художники, композиторы, шансонье. Среди них были Верлен, Мопассан, Дебюсси, Алле, Синьяк, Тулуз-Лотрек, и другие. Сати постоянно говорил, что он многим обязан художникам. Работа в качестве пианиста была единственным источником его дохода. Ему приходилось быть голодным, так как по словам Альфонса Алле, «когда работаешь тапером или аккомпаниатором в кафе-шантане, очень многие считают своим долгом поднести пианисту стаканчик-другой виски, но почему-то никто не желает угостить хотя бы бутербродом». [10, 118]. С тех пор он с трудом зарабатывал на жизнь и прозябал в жалкой должности аккомпаниатора певцов и певичек кафе-концертов, что едва обеспечивало ему хлеб насущный. Все это отразилось негативно на жизни и характере этого неординарного Художника: угрюмость, нелюдимость, сарказм. Многие годы он оставался в полной неизвестности. За ним на Монмартре установилось прозвище Господин Бедняк.

В период 1887–1891 годов Сати создал свои первые импрессионистские пьесы для фортепиано, — за пять лет до первых новаторских опытов Дебюсси. Среди них: «Три Сарабанды», «Три Гимнопедии» и «Три Гносьены», предвосхитившие импрессионизм в музыке.

Дружба Сати и Дебюсси началась со знакомства в декабре 1891 года в ка-

фе «Таверна Клу», где Сати служил в качестве пианиста. Вот, что писал об их встрече сам Сати в 1922 году: «С того момента, как я впервые увидел Дебюсси, меня неудержимо повлекло к нему. Я имел в течение тридцати лет счастье и возможность осуществлять свою мечту. Мы понимали друг друга с полуслова, без сложных объяснений, потому что мы, казалось, были знакомы всегда <...> Я объяснял ему необходимость для нас, французов, иметь свою собственную музыку без кислой немецкой капусты. Но почему бы не воспользоваться такими же изобразительными средствами, которые нам показывают Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек и прочие? Почему не перенести эти средства на музыку? Не это ли есть настоящая выразительность? Кроме того, почему бы Вам не положить на музыку одну из пьес Метерлинка?». [7, 68].

Это были первые советы Сати обратиться к импрессионизму. Кроме этого, Дебюсси привлекали гармонически свежие и необычные импровизации друга, оригинальность его мышления, независимый, грубоватый характер и едкое остроумие, не щадящее никаких авторитетов.

В 1892 году Дебюсси создал «Пять песен на слова Бодлера», посвятив их Эрику Сати: «Эрику Сати, нежному и средневековому музыканту, потерявшемуся в этом веке к радости его хорошего друга Клода Дебюсси». Он обрел в лице Сати свое второе «я», высмеивавшее его стремление к изощренности и элитности. В 1893 году Сати страстно влюбился в натурщицу

и начинающую художницу Сюзанну Валадон, но она покинула его через 5 месяцев, и у него не осталось ничего, кроме острого одиночества. Сюзанна написала известный портрет Сати, а он в свою очередь нарисовал ее портрет. Для собственного успокоения он пишет «Готические танцы», а также «Досаду» («Vexations») с пометкой «Для воспроизведения 840 раз», найденную после смерти композитора и породившую ряд музыкальных марафонов, первый из которых принадлежал американцу Джону Кейджу. Вместе с 11 пианистами он играл эту пьесу в течение 19 часов на премьере в Нью-Йорке в 1936 году.

В 1893 году Дебюсси приступил к сочинению оперы «Пеллеас и Мелизанда» по драме Метерлинка. Работая над ней 10 лет, он пользовался советами Сати в области оркестровки: «Необходимо, чтобы оркестр не гримасничал, когда персонаж выходит на сцену. Разве деревья в декорациях гримасничают? Нужно делать музыкальные декорации, создать музыкальную атмосферу, где персонажи двигаются и общаются. Без куплетов, без лейтмотивов, надо пользоваться особенной атмосферой в духе Пюви де Шаванна». [7, 284]. В 1896 году Дебюсси оркеструет Гимнопедии №№ 1 и 3, благодаря чему произведение Сати становится популярным. С годами дружба стала все теснее, интимнее. Позже Сати вспоминал: «Я не в силах позабыть изумительные обеды, на которых я бывал у моего старого друга Дебюсси, который сам готовил яичницу и бараньи

отбивные. Вдобавок, все это грациозно орошалось нежным белым бордо, и должным образом располагало к невинным радостям дружбы». [10, 118]. Но кроме этого, там были разговоры, полные новых идей Сати, которым Дебюсси внимал, а позже считал своими. Жизнь продолжалась, но Сати шаг за шагом, погружался в нищету. В письме к младшему брату Конраду он пишет: «У меня нет ни сантима в кошельке, это ужасно. Будь добр, отправь мне небольшой чек по почте, иначе я буду влачить жалкое существование. Я тебя уверяю. Я знаю, что ты скажешь, что для меня было бы лучше не так быстро тратить деньги». [6, 189].

Сначала он не смог оплачивать свой «роскошный» чердак на улице Корто, и с последнего этажа ему пришлось перебраться на первый, где его комната была так мала, что он имел все основания называть ее «шкафом». Но затем даже и эту комнату стало решительно нечем оплачивать. В 1898 году Сати вынужден был перебраться в пролетарский пригород Аркей в 10 км от Парижа. Он поселился в скромной комнате на первом этаже над маленьким кафе, куда никто из друзей композитора не был допущен в течение 25 лет. Он жил в одиночестве, появляясь в Париже с каким-нибудь новым сочинением, проходя пешком туда и обратно всю дистанцию с молотком в кармане на случай нападения. Весь музыкальный Париж повторял остроты Сати, его меткие, иронические афоризмы об искусстве, о коллегах-композиторах.

В 1902 году премьера оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси прошла с феноменальным успехом и была признана шедевром. Некоторые музыканты, и среди них Равель, считали Сати ее крестным отцом. Эрик вспоминал: «Партитура «Пеллеаса и Мелизанды» рождалась у меня прямо на глазах... и в ушах. До сих пор я не могу еще забыть те чувства, которые давала мне эта дивная музыка». [7, 315]. Дебюсси становится знаменитостью. Многие молодые музыканты называли себя «дебюссистами». Самого Дебюсси такая слава только раздражала. В 1903 году он был награжден орденом Почетного легиона. Композитор Пуленк писал: «Невозможно также отрицать влияние Сати на Дебюсси. Оно сыграло роль счастливой случайности при рождении «Пеллеаса и Мелизанды». Несомненно, общение с Сати, этим независимым и свободным человеком, находящимся вне всех группировок и академий, значительно ускорило формирование окончательного стиля Дебюсси». [8, 65]. Год спустя Дебюсси написал симфоническую прелюдию «Послеполуденный отдых фавна», которой суждено было стать своеобразным манифестом импрессионизма в музыке.

В 1902 году Сати продолжил поиски своего пути и последовательно стал предтечей таких направлений, как конструктивизм, примитивизм, неоклассицизм и минимализм. Его даже стали считать пожизненным «профессиональным новатором».

В 1904 году у Дебюсси распался брак, так как он полюбил богатую за-

мужнюю женщину Эмму Бардак. Его жена Розали пыталась застрелиться. По Парижу поползли сплетни, многие друзья осудили Дебюсси и отдалились от него. Сати, один из очень немногих, кто остался на его стороне и поддерживал своего друга в трудное время развода и в первые годы его жизни с Эммой, с которой у Сати сразу же сложились прекрасные отношения.

Осенью 1905 года Сати присутствовал при первых шагах Эммы-Клод (Шушу) — любимой дочери Эммы и Клода, и был приглашен регулярно по пятницам обедать в их дом на авеню Фош. В 1905 году, в 39 лет, Сати поступает в Schola Cantorum при Католическом институте, самом консервативном учебном заведении Парижа. Приняв во внимание крайнюю бедность студента, Католический институт частично оплатил курс обучения. Сати принял решение учиться композиции, чтобы избавиться от унижительной репутации самоучки. Его учителями были В. д'Энди и А. Руссель. Дебюсси пытался отговорить Сати от «слишком рискованной затеи», сказав, что «поздно менять кожу в сорок лет». Но Сати остался непреклонен. В 1908 году он получил Диплом с отличием, дающим ему право заниматься композицией. С этого периода он стал сочинять разные оригинальные пьесы с ошеломляющими названиями: «Засушенные эмбрионы», «Дряблые прелюдии для собаки», «В лошадиной шкуре», «Автоматические надписи», «Холодные пьесы», «Язвительные препятствия», «Бюрократическая сонатина».

В июне 1910 года состоялась знаменитая встреча Стравинского и Сати в доме у Дебюсси, на котором были сделаны известные фотографии троих музыкантов. Стравинский отметил позже в «Хронике моей жизни»: «Сати понравился мне с первого взгляда. Тонкая штучка, он весь был наполнен лукавством и умной злостью». [3, 148]. Дебюсси назвал Стравинского «самым замечательным мастером оркестровки начала XX века». [5, 221].

25 марта 1911 года Дебюсси, чтобы помочь другу, продирижировал в зале Гаво «Гимнопедиями» Сати в собственной оркестровке, и это исполнение вызвало у публики бурные овации. Но в то же время восхищение музыкой друга отразилось негативно на самолюбии Клода Дебюсси и дало первую трещину в отношениях между друзьями.

В том же году Морис Равель, знакомый с Сати еще с 1898 года, решивший также ему помочь, устроил цикл концертов его музыки. Сати писал об этом в своем саркастическом стиле: «В самом начале 1911 года Морис (как он везде говорил, “многим мне обязанный”) сделал двойную публичную инъекцию — и мной, и мне одновременно. Сразу несколько концертов, исполнения в оркестре, в салоне, в рояле, плюс издатели, дирижеры, ослы <...>, и снова — навязчивое отсутствие денег, как же мне надоело это тухлое слово! Аплодисменты и крики “бис!” подействовали на меня сильно, но дурно. Грешным делом, истосковавшись по ним за прошлые годы, я даже

не сразу понял, что их нельзя принимать слишком всерьез <...> и на свой счет». [8, 75]. Позже оказалось, что Равель хотел доказать тем самым, что предтечей импрессионизма был Сати, а не Дебюсси, его главный соперник. И он повторял эту идею на каждом углу, что для Дебюсси было очень неприятно. Но для Сати это событие было очень важно. Концерты имели резонанс, успех, и впервые Сати приняли в профессиональной среде. Теперь он получил официальное звание «предтечи», о нем стали писать критики. Его стали играть профессиональные пианисты. Он написал свои лучшие эссе из цикла «Мемуары страдающего амнезией», «Наблюдения придурка (меня)» и несколько разрозненных статей. Музыкальные издатели опубликовали за три года до войны (1911–1913) половину всего фортепианного наследия Сати.

В 1912–1913 годах на «Русских сезонах» Дягилева были с успехом поставлены два балета Дебюсси — «Послеполуденный отдых фавна» и «Игры».

В 1913 году была осуществлена постановка пьесы Сати «Ловушка Медузы» в стиле театра абсурда. Художница Валентина Гросс, его «ангел-хранитель», представила Сати Жану Кокто, который предложил поставить в «Русских сезонах» Дягилева сюрреалистический балет «Парад» со своим либретто и музыкой Сати, а также с декорациями и костюмами П. Пикассо.

В 1913 году у Дебюсси появились постоянные боли в животе, и он стал нервным и раздражительным. Это были

первые признаки рака, который позже свел его в могилу.

31 января 1915 года Сати написал из Аркейя письмо Эмме Дебюсси по вопросу приглашения на обед. «Дорогая Мадам. Это письмо для напоминания: я позволю себе прийти завтра на обед. Я об этом говорил в субботу с Клодом. Я делал все, что мог в субботу, чтобы дать Вам знать, но вы были заняты с милыми девочками. Как себя чувствует Клод? Лучше? Прошу Вас поцеловать его за меня много раз. Дружеские приветы Шушу, прошу Вас. Она играет очень хорошо на пианино, не так ли? Даже лучше, чем я. С уважением ваш Эрик Сати». [9]. Это письмо, говорящее о теплых отношениях между друзьями, было обнаружено мною в Архиве Национальной Библиотеки Франции, но оно не вошло в книгу Орнеллы Вольта «Почти полная корреспонденция». Сати посвятил Дебюсси пьесу «Идиллия» из цикла «Предпоследние мысли» и отметил изменившееся из-за болезни поведение своего друга: «Его бурные порывы дурного настроения и вспышки гнева возникали на чистом месте, совершенно внезапно, не оставляя впоследствии никаких следов злопамятства. И потом, он несколько не обижался на вас за свои собственные выходки, в итоге — из чувства наивного эгоизма <...>, совсем не лишнего обаяния, уверяю вас <...>». [12].

В 1916 году Сати создал жанр «меблировочной» (или фоновой) музыки, которую не надо слушать специально. Его мелодии, повторяющиеся сотни раз, звучащие в магазине или в салоне,

определили свое время на полвека. Несмотря на сложные условия жизни во время войны 1914—1918 годов, он продолжал работу над балетом «Парад» с хореографией Л. Мясина для «Русских сезонов» Дягилева.

8 марта 1917 года состоялся разрыв отношений Сати с Дебюсси. Это произошло в связи с тем, что его старый друг Клод с высоты своей известности в последнее время очень часто и довольно зло насмеялся над Сати, помятуя высказывание Равеля о Сати как «предтечи» молодой французской музыки. Раздраженный и раненный этим, Сати разрывает все отношения, написав в этот день письмо на имя Эммы Дебюсси: «Определенно, что впредь «Предтече» предпочтительно оставаться у себя дома, — подальше». [6, 282]. Ответа он не получил. С тех пор они не виделись.

18 мая этого же года премьера балета «Парад» Сати в переполненном парижском театре «Шатле» вызвала бурную реакцию аудитории и злые нападки критики. Сати был в восхищении: «Они дерутся из-за меня!» «Это был скандал! Весь Париж был в «Шатле» и бурлил негодованием!». [7, 284]. Пресса была воинственна и бескомпромиссна. Сати, Кокто и Пикассо называли «русскими бошами». После этой постановки к Сати пришла международная известность. Музыка балета была простой, четкой, лишенной и тени красоты, насыщенной ритмами джаза и кабацких песенок, но, в то же время, самобытной. Композитор использовал целый ряд шумовых

эффектов (стук пишущей машинки и автомобильные гудки). К сожалению, Сати приговорили к 8-ми дням тюремного заключения и 1000 франков штрафа за «публичное оскорбление и клевету» в адрес музыкального критика Жана Пуега, которому он написал записку следующего содержания: «Господин и дорогой друг, вы не только задница, но задница немusикальная». [10, 118]. Стравинский написал в своей «Хронике» по этому поводу: «Спектакль поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. “Парад” как раз подтвердил мне, до какой степени я был прав, когда столь высоко ставил достоинства Сати и ту роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего своей век импрессионизма свой мощный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычурностей и прикрас». [3, 149]. Весь Париж присутствовал на премьере в тот день, кроме старого друга «Клода Французского», который в это время боролся с изнурительной смертельной болезнью. Дебюсси считал, что против него была интрига с участием Сати. Так, по причине взаимного недопонимания наступил печальный конец долгой и верной дружбы.

26 марта 1918 года Дебюсси скончался. Оскорбленный, Сати не присутствовал на его похоронах. Тем не менее, 3 апреля 1920 года Сати написал о Дебюсси: «Бедный друг! И правда сказать, доживи он до сегодняшнего дня, мы наверняка стали бы злейшими врагами. Сама жизнь — и дебюссисты —

приложили бы усилия, чтобы нас разлучить и злобно разорвать наш союз: мы с ним уже давно не шли одной дорогой; наши горизонты расходились час от часу... Ну так что же из того?.. Наша столь долгая близость оказалась навсегда разрушенной». [7, 68].

В последний период своей жизни — 1919—1935 — Сати, ставший знаменитым, оказывал существенное влияние на музыкальную жизнь Франции. Он сочинил музыку «Сократа» (симфонической драмы с пением на текст диалогов Платона); двух балетов «Меркурий» и «Отмену» с «Антрактом», содержащим покадровую музыку для короткометражного фильма Рене Кле-ра; стал идеалом молодых музыкантов из «Группы Шести» и Аркейской группы. Со свойственным ему юмором Сати нарисовал в тетради эскизов памятник себе самому с такой подписью: «Проект бюста Господина Эрика Сати (нарисованный им самим) с эпитафией: «Я пришел в этот мир слишком молодым в слишком старые времена». [12, 183].

1 июля 1925 года Эрик Сати скончался и был похоронен в городе Аркей. После его смерти, ничего не подозревавшие друзья обнаружили нищенскую комнату, где он жил и которую оберегал так, что никто, кроме хозяина, не переступал ее порога. И тут им открылось большое количество писем, рукописей, выполненных каллиграфическим почерком с загадочными заметками. Так скрывал свой мир композитор, оставшийся в истории как один из реформаторов европейской музыки первой четверти XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Письмо Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковскому от 28.08.1882 // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. URL: <http://www.tchaikov.ru/1882-070.html> (дата обращения: 25.09.2016).
2. Письмо П.И. Чайковского Н.Ф. фон Мекк от 10.10.1880 // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. URL: <http://www.tchaikov.ru/1880-297.html> (дата обращения: 25.09.2016).
3. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л.: Музыка. 1963.
4. Ханон Ю. «Воспоминания задним числом». СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.
5. Barraqué, Jean. Debussy. Paris: Seuil. 1994. (Перевод Светланы Эллиот).
6. Erik Satie. Correspondance presque complète. Paris: Fayard Paris. 1977 (Перевод Светланы Эллиот).
7. Erik Satie. Ecrits. Réunis, établis et présentés par Ornella Volta. Paris: Edition Champ libre. 1981. (Перевод Светланы Эллиот).
8. Giner, Bruno. Erik Satie. Paris: Bleu nuit éditeur Collection horizons. 2016. (Перевод Светланы Эллиот).
9. Manuscrit de la Lettre de E. Satie à Mme Emma Debussy du 31.01.1915 Arcueil, BNF, Archives Gallica. Paris. 1931. (Перевод Светланы Эллиот).
10. Olivier, Philippe. Aimer Satie. Paris: Editeurs des Sciences et des Arts. 2005. (Перевод Светланы Эллиот).
11. Rey, Anne. Erik Satie. Paris: Le Seuil. 1995. (Перевод Светланы Эллиот).
12. Volta, Ornella. Erik Satie. Paris: HAZAN lumières. 1997. (Перевод Светланы Эллиот).



Музыкальное образование

Эдди К.М. Чон (*Eddy K.M. Chong*) /Сингапур/

ОБЗОР I-МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1. Технологии и состояние музыкального образования

В музыке и музыкальном образовании с давних пор используются технологии — технические средства, основанные на достижениях механики и прикладных наук — для решения тех или иных практических задач. История этих связей уходит корнями в далекое прошлое: еще древние греки использовали монохорд для исследования и демонстрации принципов настройки музыкальных инструментов¹. Роль технологий стала неуклонно возрастать с появлением школьного обучения и массового образования. Несомненно, XX век стал временем, когда множество новых впечатляющих технологий нашли свое применение в музыке и музыкальном образовании — и эта тенденция проявляется все более активно. Возьмем технические средства, как таковые: проигрыватели виниловых пластинок и магнитофоны, совсем недавно появившиеся в классах музыкальных школ, начали заменяться CD- и DVD-плеерами, на смену которым, в свою очередь, пришли персональ-

ные компьютеры, ноутбуки и мобильные устройства, которые позволяют воспроизводить (и записывать) музыку — в том числе, аудиовизуальным образом. В том, что касается исполнения музыкальных произведений, сегодня, наряду с традиционными музыкальными инструментами (такими, как фортепиано и гитара), а также средствами записи, повсеместно используются электронные клавишные инструменты и синтезаторы (позволяющие создавать цифровыми средствами большее количество разнообразных звуков). Кроме того, существуют возможности применения таких электронных инструментов, как электрогитары, бас-гитары, а также электронные ударные установки и драм-машины. В последнее время для обучения музыке стали использоваться музыкальные инструменты, реализуемые в виде виртуальных приложений типа iAP.

В плане программного обеспечения, современная вычислительная техника предлагает, с одной стороны, автоматизированные средства обучения, а с другой — программные средства для нотации, секвенирования и звукового монтажа².

¹ Общий обзор истории развития музыкальных технологий см.: [53, 4–11] ; подробнее о прогрессе в этой области за последние тридцать лет см.: [52, 380–382].

² Две классификации программного обеспечения для обучения музыке и музыкальных программ общего назначения см.: [16, 40–49] и [32], соответственно.

С самого начала существования компьютеризированного обучения (CAI), средства которого базировались на центральных университетских компьютерах, такие учебные программы подверглись влиянию эпохи микрокомпьютеров и интернета, с одной стороны, и технологий ЦАП (цифро-аналогового преобразования) и интерфейса MIDI (цифрового интерфейса музыкальных инструментов) — с другой¹. Кроме того, указанные средства очень скоро вышли за рамки простого повышения удобства и производительности отработки навыков, превратившись в мощный коллективный инструмент, чему в немалой степени способствовало развитие интернета: во многих странах стал реальностью беспроводной доступ к интернет-ресурсам — в любое время и в любом месте. Возможности, открывшиеся с появлением мобильных устройств, выходят теперь на новый уровень удобства доступа (и хранения), в основе чего лежит развитие облачных технологий обработки данных. В результате, преподаватель музыки обладает сегодня беспрецедентно широким и удобным доступом к музыкальным и педагогическим материалам² — благодаря интернету как «демократизированной» платформе для обмена информацией и материалами между пользователями, а также для коллективного творчества.

Разумеется, реализуемая в учебной аудитории технология — это нечто большее, чем просто инструмент: изме-

няются среда и процесс обучения, что, в свою очередь, среди прочего, по-новому формирует восприятие музыки учащимися. В наши дни место концертных представлений заняли аналоговые аудио- и видеозаписи, а звуковые материалы в формате midi стали привычным стандартом при прослушивании учащимися музыки. Изменяется и подход к сочинению музыки: если прежде этот необходимый для обучения музыке процесс предполагал необходимость представления музыкальных звуков «в голове» или наигрывание музыкальных набросков на том или ином инструменте (например, на предусмотренном в классе ксилофоне или фортепиано), сейчас работа над сочинением музыки в аудитории часто предполагает использование готовых музыкальных материалов на компьютерной рабочей станции. Одновременно дополнительной трансформации среды обучения способствуют средства Веб 2.0. [37]. Процесс обучения музыке — как в учебном классе, так и за его пределами — становится значительно более интерактивным благодаря платформам социальных сетей — таким, как блоги, страницы, открытые для редактирования (wiki), Twitter и Facebook. Безусловно, педагоги музыки не могут не замечать отдельных проявлений такого влияния [18; 28; 29; 34; 45]. Например, автор настоящей статьи исследовал преподавание музыки в блогосфере (8; 9; 10; 11; 12; 13), и уже в процессе работы видел,

¹ Петерс выделяет пять поколений компьютеризированного музыкального обучения. [38].

² Примеры некоторых программ для обучения музыке детей младшего возраста. [39].

как, по инициативе учащихся, происходит миграция такого созданного им и его учащимися «обучения в блогосфере» в Facebook.

Пожалуй, среди факторов наиболее революционных изменений в условиях обучения музыке следует отметить Second Life — сетевую онлайн-платформу, где реальные люди взаимодействуют друг с другом виртуально через свои аватары (виртуальные лица). Одним из таких виртуальных сообществ, посвященных «телепортированию» музыкального образования в это виртуальное пространство, еще сильнее преобразующему характер музыкального и дидактического взаимодействия, была Music Academy Inworld¹: здесь предлагалось такое погружение в виртуальный 3D-мир, которого не было не только в реальной жизни, но и при взаимодействии на уровне Веб 2.0 (где общение ограничивалось написанием и прочтением) [46]²; еще один проект музыкального обучения на основе SL описывается в работе Волкера. [50]. Не менее революционным и впечатляющим представляется новый способ ансамблевого исполнения, который успешно преодолевает границы физического пространства: возможно, наиболее ярким проявлением таких новых возможностей является Симфонический оркестр YouTube³.

2. Перспективы и влияние технологий: некоторые критические соображения

Не подлежит сомнению, что технологические достижения открывают перед преподавателями музыки большие возможности. Дэвид Ашворт [3] отметил в своем докладе для Фонда Пола Хамлина (Великобритания) несколько успешных примеров использования информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в обучении музыке. В своем обзоре литературы об использовании технологий в музыкальном образовании за последние пять лет, Питер Вебстер [52] также выделил некоторые преимущества применения таких технологий для обучения слушанию музыки, слуховым навыкам, исполнительскому мастерству и композиции:

- более активное вовлечение в музыку;
- более высокий уровень анализа при импровизации и творческом взаимодействии у детей;
- критическое слушание;
- совместное музыкальное творчество;
- сочинение музыки без формального обучения или использования нотации;
- интерактивность и обратная связь при исполнении музыкальных произведений и дирижировании.

¹ URL: http://www.musicacademyonline.com/second_life.php (дата обращения: 4.10.2016)

² С сожалением, вынуждены отметить, что по состоянию на 18 июня 2011 года нам не удалось обнаружить Music Academy Online в Second Life.

³ YouTube Symphony Orchestra. URL: <http://sites.google.com/site/youtubesymphonyorchestra/> (дата обращения: 4.10.2016)

Вместе с тем, автор отмечает насущную необходимость в дополнительном исследовании использования технологии при обучении музыке в долгосрочной перспективе. [51, 1325]. В другом месте книги он проницательно замечает, что «стимулом к развитию музыкальной технологии никогда не была заинтересованность в музыкальном развитии и учении, с сопутствующей им литературой» [52, 380]. Это звучит как предостережение педагогов музыки, которые должны более вдумчиво подходить к внедрению технологий в музыкальном образовании: иначе сам процесс образования окажется заложником технологий.

Подобным же образом, Дэвид Бекстед [4] признает, что технология может сделать традиционную практику композиции более эффективной, не говоря уже об открытии перед учащимися двери в традиционное нотно-ориентированное сочинительство. Однако его беспокоит возможная перспектива того, что технология станет ограничивать учащихся исключительно нотно-ориентированным подходом к композиции. В связи с этим, он призывает принимать технологию как «средство для преобразования», а не как «инструмент для повышения эффективности» [4, 47]; фактически, он утверждает более революционные возможности для образования, предусматриваемые такими композиторами-педагогами, как Брайан Деннис, Джон Пейнтер и Маррей Шафер. Бекстед также указывает на другие ограничения технологии. Так, рассматривая работу со звуками в фор-

мате MIDI, которые могут имитировать звучание акустических инструментов, но не способны воспроизвести все тонкости и нюансы человеческого исполнения, он призывает не отказываться от акустических инструментов в процессе сочинения музыки:

«Вызывает сожаление ситуация, когда учащийся, сочинивший традиционное произведение для акустических инструментов, принимает компьютерное “исполнение” в качестве полностью адекватного... [поэтому] технологии, используемые на школьном уровне (MIDI, базовые синтезаторы и персональные компьютеры) следует применять в процессе сочинения в качестве эффективного промежуточного этапа». [4, 48].

В области функционирования Веб 2.0, технология вывела коллективность изучения музыки на принципиально новую ступень. Еще на заре развития интернета создатели музыкальных технологий и педагоги музыки увидели потенциал для коллективного взаимодействия музыкальных сообществ. [26; 41]. В наши дни интерактивность Веб 2.0 позволяет учащимся «[не только] учиться, совершая действия, получать отзывы, постоянно оттачивать свое понимание и накапливать новые знания» ([5, 206–207], цитируется в [52, 391]), но и участвовать в обмене знаниями в противоположном направлении: такова природа вовлеченности, которая стала возможной благодаря заложенной в Веб 2.0 «архитектуре участия» [36] — и все это становится все более удобным с точки зрения вре-

мени и места. Здесь, говоря о месте, мы вспоминаем, в том числе, и о новых возможностях, которые открывает платформа Second Life. Для образовательных целей Кеннет Лим [31] выделил шесть типов учения, которые могут быть реализованы с помощью Second Life:

- i. учение посредством исследования;
- ii. учение посредством сотрудничества;
- iii. учение за счет самого существования;
- iv. учение посредством созидания;
- v. учение посредством отстаивания;
- vi. учение посредством выражения.

Для Лима, а также для таких педагогов, как упоминавшийся выше Шварц, Second Life — это место, где «будут создаваться самые захватывающие возможности для обучения». Но, прежде чем продолжить наш экскурс в волнующий мир высокотехнологичного творчества (будь то реальный мир или мир виртуальный), спустимся на землю и попробуем разобраться, какое место в исследуемом процессе занимаем мы, как педагоги музыки.

2.1. Проблема № 1: Природа музыкального восприятия

Все преподаватели музыки осознают важность непосредственного восприятия музыки: физическое присутствие при исполнении музыки нельзя сравнить с просмотром видеозаписи, даже если последняя сделана во время концерта; игра на инструменте или (в случае ансамблевого исполнения) взаимодействие с другими музыкантами дает музыкальные ощущения, значительно превосходящие по силе воз-

действия просмотр чужого исполнения; а изучение правил композиции — совсем не то же самое, что сочинение музыки, как таковое. Поэтому, внедряя технологии в классы (и не только), мы должны позаботиться о том, чтобы музыкальный опыт, испытываемый нашими учащимися при посредничестве технических средств, был аутентичным.

Некоторые основания для беспокойства дали автору настоящей статьи две состоявшиеся недавно личные встречи со студентками музыкальных училищ, представляющих новое поколение музыкальных педагогов. Одна из студенток выразила предпочтение использованию для музыкального творчества программы SONAR — специального программного обеспечения для цифрового создания музыки, вместо акустических ударных и мелодических инструментов. Она даже заявила, что в современном музыкальном классе игра на таких акустических инструментах уже не актуальна¹. Другая студентка, которая, по-видимому, не имела достаточного понимания различных стилей игры на фортепиано, на вопрос о том, слушала ли она, готовясь к своему выступлению, записи самого произведения, ответила, что «да, слушала, но только кое-что на YouTube (<http://www.youtube.com/>)». Предполагаю, что в обоих случаях определяющее влияние имели факторы удобства и простоты. Судя по всему, эти студентки либо не догадывались об отрицательных сторонах и недостатках

¹ О подобной точке зрения также написано в [7, 218].

такой практики, либо не придавали им значения.

В первом случае, вспоминается известное высказывание Кристофера Смолла, который в 1977 году критически отозвался о такой пассивной форме музыкального участия, в противоположность тому, что он называл «музицированием», подчеркивая активную природу музыки, предполагающую полную вовлеченность музыканта. [47, 48]. На первый взгляд, представляется, что предпочитаемый студенткой сценарий — всего лишь замена одной из форм музицирования (игры на акустических инструментах) другой его формой (игрой на клавиатуре цифрового музыкального инструмента и/или компьютера), где, как будто, в обоих случаях имеет место активное создание музыки. Однако есть смысл задаться вопросом — а не изменилась ли при этом сама природа музыкальной деятельности, причем, не в лучшую сторону? Не отрицая тех истинных волшебных возможностей, которые открывает программа SONAR и другие подобные ей виды программного обеспечения, просто подумаем о том, может ли предлагаемая ими замена быть в полной мере адекватной. Не являются ли недостатки нового подхода настолько значительными, чтобы побудить нас отказаться от него? Применительно к рассматриваемой ситуации — если все акустические инструменты озвучиваются с помощью цифровой клавиатуры или, хуже того — щелчком компьютерной мыши — смогут ли наши учащиеся оценить разли-

чия (не только звуковые, но и кинестетические) между игрой на духовом инструменте и игрой на струнном инструменте? Является ли предлагаемый опыт именно тем видом музицирования, которого мы желаем нашим ученикам?

Кроме того, невозможно переоценить важность природы музыкальных звуков. Без понимания всего богатства выразительных средств и нюансов исполнения на «настоящих» акустических инструментах, музыкально-эстетические ощущения учащихся окажутся обедненными, а их музыкальный кругозор — недостаточно широким. Вот как подчеркивает ключевое значение такой выразительности американский композитор Аарон Копленд:

«Одним из важнейших вопросов при создании музыки — идет ли речь о ее написании или интерпретации — является вопрос о том, как эта музыка будет звучать. Любая музыка — как сложная и серьезная, так и предназначенная исключительно для развлечения — обязательно должна “звучать”. [15, 21].

Возвращаясь к замечанию нашей второй студентки, приходится задуматься о том, является ли качество звука, доступное на YouTube (<http://www.youtube.com/>) и часто оставляющее желать лучшего, достаточным для того, чтобы студенты, занимающиеся по классу фортепиано, научились распознавать все тонкие нюансы, которые можно услышать в исполнении профессионального пианиста на хорошем инструменте. В связи с этим, также вспоминаются многие музыкальные

сочинения, особенно авангардные, где музыкальная выразительность зависит от тихих звуков и пауз — а именно эти элементы музыкальной текстуры легко теряются в плохих записях и при воспроизведении в недостаточно высоком качестве. И даже говоря о более традиционной музыке — разве не хотели бы мы, чтобы наши студенты, к примеру, почувствовали магию настоящего концертного пианиссимо в восхитительном исполнении сопрано (разительно отличающегося от громкой музыки, которую многие обычно предпочитают слушать, и к которой привыкли — вроде той, какая обычно раздается у них в наушниках)?

Рассуждая о технологических достижениях в более широком контексте, остановимся теперь на программном обеспечении для обучения музыке. Здесь мы, несомненно, по достоинству оценим способность программы Singing Coach¹ улучшать точность исполнительского мастерства певца, и тем более — способность программы SmartMusic² оттачивать необходимое музыканту чувство интонации. Тем не менее, следует сказать и о значимых с музыкальной точки зрения ограничениях названных программ, которые не могут обеспечить того, что так красочно описал Ричард Мур [33] как возможности опытного исполнителя, который «может заставить одну-единственную ноту звучать тревожно или спокойно, бодро или устало, осторожно или уверенно, счастливо или грустно, эле-

гантно, одиноко, радостно, царственно, с сомнением и т.п.» ([33, 20]; цитируется у Бекстеда, [4, 48]).

Действительно, «обучение» с применением компьютерных программ является ценным дополнением к живому преподаванию «лицом к лицу» и даже может заменять такое традиционное преподавание там, где последнее недоступно. И все же есть один аспект обучения исполнительскому мастерству, который компьютерным программам неподвластен. Ни один музыкальный педагог не пожелал бы, чтобы его ученики полагали, будто хорошее музыкальное исполнение сводится к точности воспроизведения мелодии и ритма. Преподаватели музыки должны обеспечить не только аутентичность музыкального восприятия, но и полноту музыкального обучения — или, как выразился Кейн, «осмысленных и полезных встреч с музыкой» [7, 218].

2.2. Проблема № 2: Приобретение фундаментальных навыков и знаний

Еще одним значительным вкладом технологии является то, что она делает возможными некоторые формы музыкального творчества и его результатов, которые прежде оставались недоступными из-за отсутствия отдельных знаний и навыков. Вместе с тем, нам, как педагогам музыки, хорошо известна значимость фундаментальных или основных знаний и навыков. При этом следует признать, что технология действительно изменяет привычные для нас понятия и представления

¹ URL: <http://www.ausmidi.com/SingingCoach.html> (дата обращения: 4.10.2016)

² URL: <http://www.smartmusic.com/> (дата обращения: 4.10.2016)

музыкального образования не только о том, чему следует учить, но и как этого можно достичь: поэтому нам нужно переосмыслить и, возможно, заново определить или обосновать некоторые из основополагающих знаний и навыков, которые требуется прививать в ходе обучения музыке.

Полагаю, одним из таких навыков является то, что Эдвин Гордон называет «слышанием» (audiation) — «способность слышать и понимать музыку, звук которой отсутствует и, возможно даже, всегда отсутствовал физически» [21, 3]; ее не следует путать с восприятием музыки, которое предполагает наличие физического присутствия звука. [19, 66]. Первая способность имеет для музыкантов основополагающее значение:

«Слышание для музыки — то же самое, что мысль для языка <...> слышание создает основу для всех типов музыкальных способностей и для всех сторон музыкальных достижений...» [21, 3].

Хотя Гордон, в основном, имеет в виду слышание применительно к традиционным тональным и ритмическим рисункам, мы можем совершенно спокойно перенести это понимание на другие стили и музыкальные традиции. Существенно здесь базовое развитие музыкального слуха — будь то для слушания музыки, ее исполнения или сочинения; Вебстер [52, 385] отмечает, что «глубокая работа над восприятием — это основа для созидательного опыта в музыкальном развитии». А если ощущается необходимость

учить музыкальной нотации, полезно, вслед за Гордоном, обратить внимание на то, что он именует «нотационным слышанием»:

«Музыкант, обладающий слышанием, способен придать нотации музыкальный смысл. Музыкант, слышанием не обладающий, может извлечь из нотации лишь теоретический смысл. Если, например, инструменталисты не могут транспонировать без помощи нотации или знания музыкальной теории, они «играют по нотам» и не имеют навыка слышания». [20, 8].

Помня об этих проблемах, мы будем осмотрительны, с тем, чтобы не слишком увлекаться разнообразными видами «виртуального» погружения, которые технология порождает у учащихся, занимающихся сочинением музыки: создав несколько возможных музыкальных фрагментов, студенты прибегают к программному обеспечению, которое позволяет им мысленно создавать модели типа «А что, если...?» за счет экспериментирования с изменениями и дополнениями к начальным рисункам или фразам. Они могут использовать стандартные программные функции (вырезать, копировать, вставить и перетащить) для того, чтобы изменить или переоформить свои начальные идеи. Кроме того, они могут без труда изменять высоту тона, длительности, темп, тональные оттенки и динамику. [40, 43].

Хотя такая деятельность с опорой на технические средства, несомненно, позволяет учащимся аутентично почувствовать описываемый профессиональными

композиторами рекурсивный характер процесса сочинения музыки, такое звуковое мышление имеет серьезные ограничения. Все эти технологии могут отлично работать для введения в композицию, но, если на каком-то этапе не привнести в обучение тренировки внутреннего слуха и музыкального воображения, студенты, серьезно интересующиеся композицией, могут оказаться обделенными, а это, в свою очередь, может печальным образом ограничить их музыкальное воображение в долгосрочной перспективе.

Другим критическим аспектом слышания является элемент понимания. Как это кратко выразил Гордон в одном из глоссариев, этот элемент предполагает «совмещение в сознании как слушания, так и понимания. Это не является ни имитацией, ни запоминанием». [21, 361]. Применительно к предмету нашей дискуссии, это означает, что, независимо от того, каким образом наши студенты используют технологию в своем изучении музыки, мы должны позаботиться о том, чтобы прививать им музыкальное понимание, или о том, чтобы любой музыкальный результат, независимо от его формы, в конечном итоге, приводил к музыкальному пониманию или, по меньшей мере, способствовал формированию такого музыкального понимания. В своем обзоре соответствующей литературы, Вебстер [52, 379] ясно утверждает ценность формального музыкального понимания, особенно — на более поздних стадиях развития — для сочинения и импровизации. Так, например, работая с программа-

ми для секвенирования — такими, как Garage Band от Apple, студенты могут иметь возможность накладывать гитарные и басовые рифы на ритм ударных без необходимости читать музыку или играть на инструменте: для этого даже не требуется понимать, что такое размер 4/4. И здесь нам нужно задаться вопросом: «А каких композиторов мы готовим?». Подобным же образом, утверждая, что «насыщенная технологиями среда может дать студентам возможность стать композиторами почти немедленно — независимо от их знаний музыкальной грамоты и теории» [1, 13], нам следует быть более критичными и осторожными. Конечно, это не означает, что мы отвергаем всякую ценность технологии: безусловно, мы понимаем, что существуют пробелы, которые технология может заполнить; об этом убедительно пишет управляющий директор SoundTree (учебного подразделения Korg USA) Джеймс Франкел (James Frankel):

«Прежде чем учащиеся смогут сочинять музыку с помощью ручки и бумаги, им требуется довольно высокий уровень музыкальной грамотности <...> но, располагая современными программами для нотации и секвенирования, даже начинающие могут почти немедленно приступить к созданию песен — и именно эта возможность делает занятия музыкой столь привлекательными». (цит. в: [1, 14]).

Но, как бы ни радовала нас способность студентов «созидать», обладая минимальными навыками и знаниями, мы, как педагоги, обязаны помочь им

приобрести, в конечном итоге, необходимое базовое понимание, которое позволит им продолжить обучение в будущем. Нам не следует ограничиваться простым использованием технологии для (кажущегося) облегчения достижения ими намеченных целей: совершенно необходимо научить их важным музыкальным основам — не в последнюю очередь, тому, что такое сочинение музыки. Отсутствие таких полезных знаний лишь навредят музыкальному обучению в долгосрочной перспективе.

И хотя Гордон поясняет, что слышание не следует путать с запоминанием, последнее также составляет важный аспект музицирования. В условиях, когда технология делает возможным почти мгновенное извлечение музыкальных звуков, стоит задаться вопросом — а не может ли это отрицательно сказаться на развитии у учащихся музыкальной памяти? В связи с этим возникает сопутствующая проблема: когда «умное» в музыкальном отношении программное обеспечение может подсказывать мелодии для заданных гармоний или предлагать последовательности аккордов для гармонизации мелодии, нам нужно с осторожностью позволять учащимся прибегать к таким «шпаргалкам». Здесь пересекаются такие важнейшие составляющие музыкального творчества, как слышание, музыкальная память и музыкальные знания.

Наконец, в наше время, когда технологии используются повсеместно, и преподаватели особенно обеспокоены

развитием критического мышления как важнейшей компетенции в XXI веке, мы также можем считать это одной из задач музыкального образования. Музыкантов всегда отличала склонность к критическому мышлению и слушанию — идет ли речь о критических отзывах об исполнении (собственном либо чужом) или об оценке произведений композиторов. В связи с этим, изучение музыки на основе технологий должно прививать музыкальную чувствительность и понимание, которые необходимы для такого критического отношения к музыке. У студентов более высокого уровня, в частности при проведении музыкальных исследований в век интернета, желательно, чтобы уровень критической грамотности — как музыкальной, так и общекультурной — был еще выше¹.

2.3. Проблема №3: Прививаемые ценности

Мы уже говорили о том, что технология, как средство, формирует восприятие музыки. Следует добавить, что она также влияет на отношение учащихся. Опытным музыкальным педагогам отлично известно, что музыкальное образование — это не только обучение знаниям и навыкам: не менее важно привить учащимся правильные ценности. Центральное место в музыкальной дисциплине занимают старательность и целеустремленность, без которых музыкальные достижения будут ограниченными — даже у музыкально одаренных учеников. Музыкальные достижения учащихся

¹ Более подробно этот вопрос рассматривается в: [11].

могут легко вскружить голову, и пользователям музыкальных технологий хорошо известно, как технологии могут повысить композиторские и исполнительские достижения студентов с ограниченными музыкальными знаниями и навыками, но здесь требуется чувство меры. Действительно, важно, чтобы студенты в ходе обучения испытывали удовлетворение от достижения результатов (стимулирующее действие успехов не подлежит сомнению), но если из-за технологии у студентов сложится впечатление, что сама по себе технология может заменить собой прилежание, мы зададим студентам неправильные ориентиры для дальнейшего обучения. В связи с этим, стоит прислушаться к советам Вебстера и Хики, которые предостерегают от «мгновенного» чуда, обеспечиваемого применением технических средств: «Такую “мгновенную” музыку следует уравнивать квалифицированным преподаванием: таким образом, вы поможете учащимся развить более чувствительные и сложные формы музыкального мышления». [52, 386].

В контексте нашей дискуссии, такое «квалифицированное преподавание» должно включать формирование положительного отношения к дисциплинированному усердному труду — даже несмотря на использование технологии. Да, это может быть непростой задачей в классах, где преподаватели с трудом вовлекают учащихся в участие в занятиях — где, по понятным причинам, в качестве фактора мотивации охотно применяется «моменталь-

ное» достижение результатов. Тем не менее, мы должны уметь соблюдать необходимый баланс, чтобы не навредить учащимся в будущем: упорная работа может быть и увлекательной, и приносящей результаты (на самом деле — даже более внушительные результаты!). Кроме того, в век новой экономики, когда все большую ценность приобретают обмен знаниями и коллективное накопление знаний, одной из задач музыкального образования в XXI веке следует считать воспитание командного духа. И здесь использование технологий может оказать существенную помощь. Располагая многочисленными возможностями средств Веб 2.0, педагоги музыки могут легко поставить технологию — как в реальной, так и в виртуальной жизни — на службу взаимодействию, которое выходит далеко за рамки традиционного музыкального сотрудничества между участниками ансамбля или между либреттистом и композитором. Фактически, именно эта коммуникативная свобода превращает технологию в эффективную «третью среду» (наряду со школой и домом) для мотивирующего обучения [23; 24] — особенно, с учетом предрасположенностей к обучению, отличающих Сетевое поколение [49], а с недавних пор — i-Поколение [43]. И здесь преподаватели должны приветствовать развитие обучения как взаимодействия между одноуровневыми пользователями — в условиях, когда указания от опытного наставника/учителя могут быть сведены к минимуму или даже исключены пол-

ностью — то есть, именно такого обучения, которое так распространено в популярной музыке. [17; 22; 30]. Иными словами, требуется, среди прочего, изменить менталитет и отношение преподавателя.

3. Как должны реагировать преподаватели музыки

Очевидно, что развитие технологий изменяет лицо музыки и музыкального образования. И здесь мы подходим к ключевому вопросу: полезно ли это новое лицо, в конечном счете, для будущего музыки? Рассматривая эту проблему, Вебстер призывает учитывать то, какую роль играет сама технология в формировании и влиянии на музыкальное развитие детей [52, 380]: именно поэтому так важно, чтобы музыкальные педагоги осознавали влияние технологии. Оглядываясь в прошлое — в восьмидесятые и девяностые годы двадцатого века, мы видим, что цифровые технологии уже привели к появлению нового класса композиторов цифровой музыки, а современные технологии дадут жизнь уже следующему поколению музыкантов, одновременно формируя их музыкальное своеобразие. [25]. Учитывая, что технологии сегодня создают огромные возможности для самообучения — будь то для совершенствования или поисков своего пути — существует риск того, что в отсутствие надлежащего руководства или какого бы то ни было необходимого вмешательства, появятся музыканты, уровень развития которых будет оставлять желать лучшего.

Оценивая роль информационных технологий (ИТ) в музыкальном образовании, Кароли категорически заявляет, что «именно технология должна служить образованию, а не наоборот». [27, 31]. Далее она добавляет, что, несмотря на свой огромный потенциал, технология «уступает учителю в том, что касается передачи знаний». [27, 33]. По сути, эти два утверждения созвучны основным положениям настоящей статьи. Здесь подчеркивается ключевая роль педагога музыки, который должен знать свои задачи для музыкального образования в XXI веке и быть способен оценить технологию, со всеми ее возможностями и ограничениями. Здесь представляется уместной рекомендация Томаса Рудольфа: «Сначала обозначьте цели программы музыкального обучения, и лишь затем подумайте о том, как технология может наилучшим образом служить достижению поставленных целей». [44, 6].

Так, например, если считать компьютеры и компьютеризированные инструменты «цветными мелками для музыкального класса» [44, 6], нам необходимо позаботиться о том, чтобы процесс обучения не застрял, если так можно выразиться, на этапе рисования мелками. Продолжая мысль Рудольфа, можно сказать: если мы используем технологию, которая основана на музыкальной нотации, нам нужно так спланировать занятия, чтобы ученики не ограничивались западной музыкальной нотацией (и вообще — классической западной тональностью). Если в качестве фундамента музыкального

обучения принимается сольфеджио, учебная программа должна более широко развивать слуховые способности учащихся и их сознательное понимание музыки, что позволит им гибко исследовать как звуковой мир акустических инструментов, так и вселенную звуков, создаваемых с применением цифровых технологий — именно эта точка зрения представлена в философии развития музыкального образования в Румынии. [42, 6]. Когда речь идет о музыкальном творчестве — будь то исполнительском или композиторском — мы должны остерегаться излишней зависимости от клавиатурных интерфейсов. [28, 9]. В то же время, признавая, что необходимость прилагать усилия в процессе учебы есть не менее важный аспект музыкального обучения, учителя музыки помогут учащимся оценить значимость усердных занятий и другой учебной работы (сами учащиеся по природе своей склонны стремиться к достижению результатов с минимальными усилиями) — и эта идея созвучна предложениям, высказываемым в Румынии. [14; 35].

4. От «i-музицирования» к «i-музыкальному образованию»

По существу, приведенные выше размышления приводят к фундаментальному вопросу: каким образом нам следует в современных условиях определять или переосмыслить понятие «музицирования», которое лежит в основе того, что мы стремимся привить в ходе обучения музыке. Имеет ли смысл говорить об «i-Музицировании»

в подтверждение неразрывных связей между музыкой и технологией — или, выражаясь иначе — в подтверждение центрального места технологий (интернета, мобильных устройств, виртуальных музыкальных инструментов типа iAP и других i-функций) в музыкальной практике музыканта XXI века? Или — следуя еще дальше — не нуждается ли в переосмыслении сама идея музыкального образования для зарождающегося i-Поколения? Можем ли мы говорить о том, что i-Музыкальное образование (для ясности, уточним — речь идет именно об i-Музыкальном образовании, а не об обучении i-Музыке) — есть направление обучения, в достаточной степени отличное от предшествовавшего ему Музыкального образования?

Приведенные выше рассуждения обозначили круг вопросов, но не дают определенного ответа. Мы и не ставили перед собой такой задачи: нашей целью было указать некоторые важные соображения для работы в условиях, когда мы вступаем на относительно неизведанные пути в музыкальном образовании. Новые технологии пришли «всерьез и надолго», а их последние достижения как никогда многообещающи, хотя перспективы их применения в образовательных целях пока не совсем ясны (в этом отношении, в частности, представляется неопределенным будущее платформы Second Life. [2]. Использовать наилучшим образом все, что облегчает изучение музыки — наш долг перед учащимися; вместе с тем, к таким экспериментам нужно подхо-

доть ответственным, принципиальным и информированным (в музыкальном отношении) образом. Как было сказано выше, один из ключевых вопросов сводится к нашему пониманию значения слова «музичирование» — как в свете соответствующих традиционных представлений, так и с учетом влияния постоянно развивающихся технологий¹. Но не успеем мы разобраться с этими вопросами, как на горизонте уже возникает образ технологии Веб 3.0, согласно философии которой все мы — пользователи и учащиеся. Эта технология имеет потенциал к тому, чтобы быть не просто инструментом — она претен-

дует на роль «интеллектуального» помощника учителя! Таким образом, перед нами стоит задача пересмотреть свои представления о музичировании и преподавании музыки в более широком контексте: в условиях активного использования технологий и привлечения i-Поколения в музыкальные классы — будь то в реальном мире, в виртуальном пространстве или даже в метaprостранстве (metaverse). Чего мы точно не желаем — это оказаться в ситуации, когда мы будем слепобрести по этому постоянно изменяющемуся пространству, пассивно ведомые технологиями и нашими собственными учениками.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ash, K. (2011a)*. Art and music learning emphasize interactivity, real-world relevance: Digital tools seen as key to engaging students. [Обучение искусству и музыке с акцентом на интерактивности, значимости в реальном мире: цифровые инструменты как средство вовлечения учащихся]. *EducationWeek*, 30(35). P. 12–14.
2. *Ash, K. (2011b)*. Avatars wanted (Online title:). [Требуются аватары] (название интернет-публикации: «Second life» struggles to catch on with educators [«Second Life» едва успевает за педагогами]. *Digital Directions*, 4(3). P. 24–26.
3. *Ashworth, D. (2007)*. Electrifying music: A guide to using ICT in music education [Электрическая музыка: Руководство по использованию ИКТ в музыкальном образовании]. URL: www.musicalfutures.org.uk (дата обращения: 4.10.2016).
4. *Beckstead, D. (2001)*. Will technology transform music education? [Преобразует ли технология музыкальное образование?]. *Music Educators Journal*, 87(6). P. 44–49.
5. *Brandsford, J., Brown, A. L., & Cocking, R. R. (Eds.). (1999)*. How people learn: Brain, mind, experience, and school. [Как люди учатся: мозг, сознание, опыт и школа]. Washington, DC: National Academic Press.
6. *Burnard, P. (2007)*. Reframing creativity and technology: Promoting pedagogic change in music education. [Переосмысливая творчество и технологии: содействие педагогическим изменениям в музыкальном образовании]. *Journal of Music, Technology and Education*, 1(1). P. 37–55.

¹ Круг сопутствующих вопросов рассматривается в: [6; 7; 12].

7. Cain, T. (2004). Theory, technology and the music curriculum [Теория, технология и программа обучения музыке]. *British Journal of Music Education*, 21(2), P. 215–221.

8. Chong, E. K. M. (2006). From blogging to self-regulated learning in music [От блоггинга к саморегулируемому обучению музыке]. Статья, представленная на Азиатско-тихоокеанской конференции исследований в области образования, 28–30 ноября, Гонконг. URL: <http://www.edublog.net/astinus/mt/files/docs/apera%20paper-chongeddy.pdf> (дата обращения: 4.10.2016).

9. Chong, E. K. M. (2008a). Harnessing distributed musical expertise through edublogging [Использование коллективного музыкального опыта с помощью образовательного блоггинга]. *Australasian Journal of Educational Technology*, 24(2), P. 181–194. URL: <http://www.ascilite.org.au/ajet/ajetl24/chong.html>. (дата обращения: 4.10.2016).

10. Chong, E. K. M. (2008b). Teaching music theory using blogging: Embracing the world of Web 2.0 [Преподавание музыкальной теории с использованием блоггинга: добро пожаловать в мир Веб 2.0]. Статья, представленная на XVII Международном семинаре по подготовке профессиональных музыкантов, Международное общество музыкального образования, 15–18 июля, Спаламберто, Италия.

11. Chong, E. K. M. (2010). Using blogging to enhance student research in higher education [Использование блоггинга для стимулирования студенческой исследовательской работы в высшем образовании]. *Computers & Education*, 55. P. 798–807.

12. Chong, E. K. M. (2011). Blogging transforming music learning and teaching: Reflections of a teacher-researcher [Преобразование обучения музыке с помощью блоггинга: размышления преподавателя-исследователя]. *Journal of Music, Technology and Education* 3(2). P. 167–182.

13. Chong, E. K. M., & Soo, W. M. (2007). Adaptive learning through blogging: A case study in music teaching [Адаптивное обучение с применением блоггинга: практика преподавания музыки]. In C. Shegar, & R. A. Rahim (Ed.), *Redesigning Pedagogy: Voices of Practitioners* (P. 15–31). Singapore: Pearson.

14. Conțiu, L. (2010). Information and communication technologies in the context of contemporary music education [Информационно-коммуникационные технологии в контексте современного музыкального образования]. *Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical*, 1. P. 8–17.

15. Copland, A. (1952/1980). *Music and imagination* [Музыка и воображение]. Cambridge, MA: Harvard University Press.

16. Dămenescu, L. V., & Negru, S. (2010). Teaching valences of ICT resources in musical education [Дидактическая ценность ИКТ-ресурсов в музыкальном образовании]. *Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical*, 1. P. 40–49.

17. Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning [Формальные и неформальные учебные ситуации или практики, и формальные и неформальные способы обучения]. *British Journal of Music Education*, 23(2), P. 135–145.

18. *Frankel, J. (2010)*. Music education technology [Технология музыкального образования]. В сборнике под редакцией Н. F. Abeles и L. A. Custodero (Eds.), *Critical issues in music education: Contemporary theory and practice* [Критические вопросы музыкального образования: современная теория и практика]. Oxford: Oxford University Press. P. 236–258.

19. *Gordon, E. E. (1989)*. Tonal syllables: A comparison of purpose and systems [Тональные нотные системы: сравнение назначения и систем]. В составе сборника под редакцией D. L. Walters и C. C. Taggart (Eds.), *Труды по теории музыкального обучения*. Chicago: G. I. A. Publication. P. 66–71.

20. *Gordon, E. E. (1997)*. Learning sequences in music: Skill, content and patterns [Последовательности обучения в музыке: навыки, содержание и закономерности]. Chicago: G. I. A. Publications.

21. *Gordon, E. E. (2001)*. Preparatory audiation, audiation, and music learning theory: A handbook of a comprehensive music learning sequence [Подготовительное слышание, слышание и теория обучения музыке: руководство по комплексной последовательности обучения музыке]. Chicago: G. I. A. Publications.

22. *Green, L. (2001)*. How popular musicians learn [Как учатся популярные музыканты]. Aldershot: Ashgate.

23. *Hargreaves, D. J., & Marshall, N. A. (2003)*. Developing identities in music education [Развитие идентичности в музыкальном образовании]. *Music Education Research*, 5, P. 263–274.

24. *Heath, S. B. (2001)*. Three's not a crowd: Plans, roles, and focus in the arts [Когда собираются трое: планы, роли и основные задачи обучения искусствам]. *Educational Researcher*, 30(7). P. 10–17.

25. *Jaffurs, S. E. (2011)*. SIMPhonic Island: Exploring musical identity and learning in virtual space [СИМФонический остров: Исследование музыкальной идентичности и обучение в виртуальном пространстве]. В сборнике под редакцией L. Green (Ed.), *Learning, teaching, and musical identity: Voices across cultures* [Учение, преподавание и музыкальная идентичность: межкультурные голоса]. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. P. 295–307.

26. *Jordâ, S. (1999)*. Faust music on line: An aProach to real-time collective composition on the internet [«Фауст» онлайн: пример подхода к коллективному сочинению музыки в интернете в реальном времени]. *Leonardo Music Journal*, 9. P. 5–12.

27. *Karoli, C. (2010)*. The role of IT in the musical-artistic education [Роль IT в подготовке специалистов в области музыки/искусства]. *Tehnologii Informatice și de Comunicare în Domeniul Muzical*, 1. P. 30–39.

28. *Kirkman, P. (2009)*. Embedding digital technologies in the music classroom: An approach for the new music national curriculum [Внедрение цифровых технологий в музыкальном классе: подход к новой национальной программе музыкального образования]. URL: http://kirki.co.uk/main/wp-content/uploads/2009/EDTMC_Kirkman_09a.pdf (дата обращения: 4.10.2016).

29. Knowles, J. (2007). A survey of Web 2.0 music trends and some implications for tertiary music communities [Обзор музыкальных тенденций Веб 2.0 и некоторые последствия для высшего музыкального образования]. Статья, представленная на Национальном совете конференции высших музыкальных училищ, 29 июня — 1 июля, Queensland Conservatorium, Griffiths University, Brisbane.

30. Lebler, D. (2008). Popular music pedagogy: peer learning in practice [Педагогика популярной музыки: обучение как взаимодействие пользователей на практике]. Music Education Research, 10(2). P. 193–213.

31. Lim, K. Y. T. (2009). The six learnings of Second Life: A framework for designing curricular interventions in-world [Шесть учений Second Life: Основы проектирования учебной практики в виртуальном мире]. Journal of Virtual Worlds Research, 2(1). P. 4–11.

32. Mihăescu, C. (2010). Dimensions of technological education in musical knowledge development [Некоторые аспекты технологического образования в развитии музыкальных знаний]. Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical, 1. P. 91–96.

33. Moore, F. R. (1988). The dysfunctions of MDI [Дисфункции MDI]. Computer Music Journal, 12(1). P. 19–28.

34. Nedelcuț, N. (2010). Exploring the adaptation of on-line learning means to art and music education [Исследование приспособления средств онлайн-обучения для художественного и музыкального образования]. Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical, 1, P. 97–103.

35. Negrilă, I. (2010). The teacher from yesterday, today, tomorrow [Учитель: вчера, сегодня, завтра]. Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical, 1. P. 24–29.

36. O'Reilly, T. (2004). The architecture of participation [Архитектура участия]. O'Reilly, (10 октября 2009 г.) URL: http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/articles/architecture_of_participation.html (дата обращения: 4.10.2016).

37. O'Reilly, T. (2005). What is Web 2.0? [Что такое Веб 2.0?]. URL: <http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> (дата обращения: 28.09.2007).

38. Peters, D. (1992). Music software and emerging technology [Музыкальные компьютерные программы и развивающиеся технологии]. Music Educators Journal, 79(3). P. 22–26.

39. Peters, D. (2009). Music software and young children [Музыкальные компьютерные программы и дети младшего возраста]. General Music Today, 22(2). P. 37–39.

40. Reese, S. (2001). Tools for Thinking in Sound [Средства для мышления в звуке]. Music Educators Journal, 88(1). P. 42–46, 53.

41. Reese, S., & Hickey, M. (1999). Internet-based music composition and music teacher education [Сочинение музыки и подготовка учителей музыки в интернете]. Journal of Music Teacher Education, 9(1). P. 25–32..

42. Rîpă, C. (2010). A new vision regarding musical education [Новая философия музыкального образования]. *Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical*, 1. P. 4–7.

43. Rosen, L. D. (2010). Rewired: Understanding the iGeneration and the way they learn [Перепрограммировано: понять i-Поколение и то, как оно учится]. New York: Palgrave Macmillan.

44. Rudolph, T. E. (2004). Teaching music with technology [Преподавание музыки с использованием технологий]. Изд. 2-е. Chicago: GIA Publications.

45. Salavuo, M. (2008). Social media as an opportunity for pedagogical change in music education [Социальные сети и возможности педагогических изменений в музыкальном образовании]. *Journal of Music, Technology and Education*, 1(2–3). P. 121–136.

46. Schwartz, D. (2009). Second Life ® and Classical Music education: Developing iconography that encourages human interaction [Second Life ® и классическое музыкальное образование: развитие иконографии, которая поощряет взаимодействие между людьми]. *Journal of Virtual Worlds Research* 2(1). URL: http://www.jvwresearch.org/v2nl_Schwartz.html (дата обращения: 4.10.2016).

47. Small, C. (1977). Music, society, education: A radical examination of the prophetic function of music in Western, Eastern and African cultures with its impact on society and its use in education [Музыка, общество, образование: радикальное изучение пророческой функции музыки в западной, восточной и африканской культуре, ее влияние на общество и использование в образовании]. London: John Calder.

48. Small, C. (1998). Musicking: The meanings of performing and listening [Музицирование: смыслы исполнения и слушания]. Hanover: Wesleyan University Press.

49. Tapscott, D. (1998). Growing up digital: The rise of the net generation [Растут в цифровом мире: появление сетевого поколения]. New York: McGraw-Hill.

50. Walker, R. (2007). Using Second Life to enhance teaching and learning [Применение Second Life для обучения и изучения]. *Learning Abstracts*, 10(12). URL: <http://www.league.org/publication/learning/edition.cfm?id=1070> (дата обращения: 4.10.2016).

51. Webster, P. (2007). Computer-based technology and music teaching and learning [Автоматизированные технологии в обучении музыке]: 2000–2005. In L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education* (Vol. II, P. 1311–1328). Dordrecht, The Netherlands: Springer.

52. Webster, P., & Hickey, M. (2006). Computers and technology [Компьютеры и технология]. In G. McPherson (Ed.), *The child as musician: A handbook of musical development* (P. 375–395) [Ребенок как музыкант: руководство по музыкальному развитию (С. 375–395)]. Oxford: Oxford University Press.

53. Williams, D. B., & Webster, P. (2006). Experiencing music technology [Опыт применения музыкальных технологий]. Изд. 3-е. Belmont, CA: Thomson Higher Education.



АЛЕКСЕЙ СТАНЧИНСКИЙ: МЕЖДУ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭКЗАЛЬТИРОВАННОСТЬЮ И СТРОГОЙ САМООРГАНИЗАЦИЕЙ¹

«Неужели забудут?»²

Творчество Алексея Станчинского (1888–1914) — композитора трагической судьбы, прожившего всего лишь 26 лет, становится сегодня объектом пристального внимания музыкантов. Интерес к нему, ранее эпизодический, сегодня обретает вполне устойчивые очертания в виде исследований, концертов, исполнительских записей с весьма широкой географией³. Этот отрадный факт, отражающий растущее стремление приобщиться к неизведанным золотиносным пластам отечественной культуры, вполне возможно интерпретировать в духе времени, характерной чертой которого является обращенность к своему недавнему историческому прошлому. «Поворачи-

вая взгляд нашего слуха»⁴ всего лишь на сто лет назад, мы обнаруживаем в нем множество интереснейших имен, среди которых и загадочная, покрытая ореолом тайны, фигура Алексея Станчинского. В пестрой музыкальной панораме Серебряного века ему уготовано особое место — самобытное дарование Станчинского вызывает искреннее восхищение своей ярко выраженной оригинальностью, позволяющей некоторым исследователям причислить его к разряду гениальных творцов. Глубина трагического мироощущения, удивительно своеобразное претворение национальных традиций и, вместе с тем, смелый, подчас дерзновенный, поиск нового делают личность композитора

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15–04–00228.

² Название статьи Л. Сабанеева об А. Станчинском. [10].

³ Единственным опубликованным при жизни сочинением Станчинского стали его «Эскизы» (1912). Затем, уже в советское время, Н. Жияев и А. Александров предпринимают усилия для публикации его наследия, и часть его сочинений выходит в свет в 1927 году. 1960 и 1990 — годы, когда осуществляется издательство его фортепианных сочинений. Среди немногочисленных исследований о Станчинском — заметка Н. Мяковского об «Эскизах» [7], неопубликованная монография И. Лопатиной [5], а также диссертация В. Логиновой [4]. Исполнительская судьба его сочинений также очень непростая. В этой связи следует упомянуть о пианисте В. Матвееве-Вентцеле, чья деятельность представляется важной вехой в исследовании биографии А. Станчинского и популяризации его сочинений.

⁴ Михайлов А.В. Из лекций. Поворачивая взгляд нашего слуха. Раздел III. / В сб. Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.



Алексей Владимирович Станчинский¹

невероятно притягательной в контексте современных представлений о путях развития русской музыкальной культуры Серебряного века.

Появление «феномена Станчинского» [12] стало возможно благодаря стечению многих обстоятельств. Помимо яркой музыкальной одаренности, проявившейся уже в самом раннем возрасте, композитору была свойственна обостренная чувствительность душевной организации, ее болезненная восприимчивость, во многом определившая его художественное

мироощущение. Немаловажное значение в формировании творческого облика Станчинского приобретает и сама атмосфера эпохи с ее апокалиптическими предчувствиями. Об этом пишет, в частности, В. Каратыгин, отмечая такие качества «новой психики» как нервность, повышенную чувствительность, «резкие, но скоропреходящие порывы экзальтации, легко сменяющиеся душевной апатией, надломленность и надорванность большинства сильных эмоций <...>, беспокойный и мятущийся дух». [Цит. по: 2, 14].

Что касается профессионального становления композитора, то здесь важнейшую роль сыграли его годы учебы у Танеева: он действительно являлся его «истинным продолжателем, схватившим центр, сердцевину, *plexus Solaris* танеевской идеи». [12]. Танеевское влияние проявляется у Станчинского в особом, этически возвышенном отношении к искусству, в обращении к широкому кругу музыкальных традиций, в высоком интеллектуализме мышления.

Личность композитора многогранно раскрывается в эпистолярном наследии — лишенная внешнего блеска, его переписка с различными адресатами высвечивает основополагающие свойства натуры Станчинского — ее искренность, простоту и глубину².

¹ Портрет А.В. Станчинского // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 434.

² Как пишет В. Протопопов, «это был нервный, остро восприимчивый человек, скромный и простой. Он любил природу, деревенскую жизнь, любил деревенские развлечения». Приводимый далее отрывок из его письма к С. Танееву весьма показателен в этом отношении: «Я живу по-прежнему тихо и незаметно. Занимаюсь музыкой. Особенных событий и приключений у меня нету. Каждый день хожу гулять и каждый день замечаю перемены в природе. И хорошо, ах как хорошо, все замечать. Было ненастье, ветры сильные дули, я гулял и любовался дикостью и беспорядком окружающего меня. Потом наступили холода, земля замерзла и скоро покрылась снегом, и переменился совсем вид и наступила зима. Как много разнообразия и сколь велики перемены в природе...» [9, л. 7–8].

**«В фортепианной технике
и композиции должен я достигнуть
высшей красоты...»¹**

Стремительное развитие его таланта, казалось, было обусловлено не только интенсивными занятиями по совершенствованию композиторского мастерства, но и причинами, далекими от рационального объяснения. Речь идет о свойственном некоторым тонким натурам предощущении раннего ухода...

Так случилось, что наследие Станчинского, которое «не велико объемом, но велико содержанием» [10, 500] охватывает, в основном, сферу фортепианной музыки². Тяготение к концентрированному и афористичному высказыванию воплощается в создании малых форм — песен без слов, мазурок, ноктурна, прелюдий, эскизов. Уже первые пробы пера свидетельствуют о пробуждении собственной индивидуальности — в сочинениях, созданных под руководством А. Гречанинова, проступает свойственный Станчинскому скорбный, мрачно-сгущенный колорит интонационной сферы.

В своих миниатюрах он следует романтической традиции Шопена, ограничиваясь жанровым определением пьесы³. Влияние романтизма сказывается и в трактовке фортепиано как

инструмента особой красочности, обладающего своим неповторимым тембром: среди авторов типично «фортепианных», опирающихся на внутренние ресурсы инструмента, можно назвать и Станчинского⁴. Его фортепианный стиль складывается из множества факторов, один из которых — самобытное претворение национальных особенностей русской композиторской школы. Используя ее достижения, он вносит свежую струю в отечественное музыкальное искусство начала XX века. При этом одним из важнейших принципов его поэтики становится воплощение идеи М. Глинки: «соединить узлами законного брака русскую песню и европейскую футу». Примечательно, что происходит это на материале его фортепианных миниатюр, ткань которых по мере развития индивидуального почерка Станчинского становится все более полифонизированной. Итогом интенсивных творческих поисков становится создание Прелюдий в форме канонов — сочинений, представляющих собой, по высказыванию К. Кузнецова, «образцы поразительного, крайне редкого в музыкальной литературе сочетания оригинальности, силы творческой интуиции и поразительной контрапунктической техники». [11; 83].

¹ Станчинский А. Дневник. Запись от 08.08.1909 г. [4, 108].

² Среди сочинений Станчинского — фортепианное трио D-dur, 10 шотландских песен на стихи Р. Бернса и ряд крупных сочинений для фортепиано — 3 сонаты, Мефитика (одночастное сочинение, основанное на идее сложного древнегреческого ритма), вариации.

³ Исключение составляет пьеса «Слезы».

⁴ В данном контексте отметим, что в фортепианном стиле того или иного композитора всегда ощущаются особенности его музыкального мышления, обусловленные приоритетом оркестровых или фортепианных представлений о звучании.

Жанр прелюдии как экспериментальная сфера творчества

Предельная краткость срока, отпущенная композитору для реализации творческих замыслов, позволяет рассматривать весь его путь как единый период, вместивший в себя, тем не менее, значительные стиливые изменения.

Среди жанров, которым автор отдает предпочтение, следует назвать, в первую очередь, прелюдию¹. Именно в этом жанре происходят те творческие открытия, которые позволяют Станчинскому впоследствии занять особое место в пантеоне русской музыки.

Восемь пьес, объединенных редактурами в два цикла², — весьма интересное поле исследования разнообразных проявлений творческой мысли Станчинского. При этом некоторые из пьес казались автору лишь опытами в освоении тех или иных технологических задач. Косвенным подтверждением этой гипотезы могут служить такие факты, что в прелюдиях отсутствуют опусные обозначения, а часть из них и вовсе лишена каких бы то ни было исполнительских указаний. Вместе с тем сила дарования автора такова, что эти сочинения, перерастая тесные рамки узко-дидактических задач, заключают в себе страницы подлинно живой, глубокой музыки,

наполненной интересными творческими находками³. Как отмечает Б. Асафьев, «самое ценное во всех вещах Станчинского то, что их конструктивный интерес не ослабляет, а усиливает содержательность музыки. Значит, средства его суть выразительные средства, а не показ ремесла». [1, 290].

Первые прелюдии композитора, датированные 1907–1912 годами, вводят в круг свойственных ему образов — хрупкая лирика и юношеская экзальтированность чередуются здесь с ощущением острого трагизма бытия, а предельная краткость музыкальной мысли лишь обнажает ее глубокую суть. Перед нами предстает художник, обладающий неповторимым индивидуально-художественным взглядом на мир. Так, в Трех прелюдиях 1907 года, многогранные связи с музыкой Мусоргского и Скрябина отнюдь не вуалируют своеобразие авторского почерка.

Как было сказано ранее, в жанре миниатюры многое определяют детали, составляющие суть того или иного «художественного открытия» — свежесть гармонического оборота, неожиданность интонационного хода или своеобразие ритмической фигурации. Они не только расцвечивают музыкальную ткань миниатюр, но одновременно являются их стилеобразующими элементами,

¹ Долгая история жанра и его большая востребованность в многовековой композиторской практике выявляет недожженный потенциал прелюдии в реализации самых разнообразных художественно-стилевых концепций.

² Речь идет о редакции фортепианных сочинений Станчинского, осуществленной Н. Жилевым и А. Александровым и изданной в 1927 году.

³ Одновременно, строгие требования, предъявляемые художником к собственному творчеству, определяют решение Станчинского обозначить своим первым опусом именно «Эскизы» — цикл пьес, ставший его первым и последним прижизненно опубликованным сочинением.

во многом обуславливая своеобразие жанра.

Например, в прелюдии *cis-moll* — сумрачной зарисовке, к подобным творческим находкам можно отнести неожиданное появление в 16 такте *Gis-dur'a*.

Вторую прелюдию — *D-dur* — отличает целый ряд новаций: оригинальный метр 21/16, прихотливость ритмической организации (септоли), а также интонационное расщепление квинтового звука (в партии левой руки — *a*, в партии правой — *ais*) на фоне использования лидийского лада. К слову сказать, путь, намеченный Станчинским в этом раннем опусе, имеет весьма дальние перспективы и ве-

дет к постепенной эмансипации в его сочинениях хроматической 12-тоновой шкалы.

Одновременно с гармоническими и ритмическими опытами жанр прелюдии представляется в музыке Станчинского средоточием лирической сферы. Особенно показательна в этом отношении прелюдия *es-moll* — яркий пример глубинного наполнения миниатюры, отличающийся пронзительной исповедальностью. Эта пьеса, в которой Станчинский предстает истинным наследником русской музыкальной традиции, по праву принадлежит к одной из самых вдохновенных страниц его творчества (Пример 1).

Пример 1

Adagio



Не менее интересен и второй цикл прелюдий, состоящий из пяти пьес, где, помимо лирических миниатюр (прелюдии *c-moll* и *As-dur*), можно обнаружить различные образцы экспериментов в ла-

довой сфере (прелюдии *b-moll*, *fis-moll*, *C-dur*), выполненные с высоким художественным мастерством.

Так, например, прелюдия *b-moll*, написанная в эолийском ладу, представляет

собой эффектную звукоизобразительную картину снежной бури¹. Яркость тематизма, его близость к удалым народным напевам наполняет пьесу стихийной силой. Родственная ей по характеру Прелюдия *fis-moll*, созданная во фригийском ладу и предельно лаконичная с точки зрения формы, также заключает в себе мощный энергетический посыл, основанный на глубоком проникновении в природу русского характера.

Заключительная миниатюра — лапидарное изображение суровой истории Руси и ее архаических образов — демонстрирует сферу, крайне притягательную для Станчинского. Написанная композитором в 1912 году, она выявляет своеобразие его авторской манеры, приближаясь в стилевом отношении к музыкальному облику «Эскизов».

Обращаясь к опытам композитора в ладовой сфере, связанным с периодом его обучения у Танеева, необходимо отметить их необычайную плодотворность с точки зрения формирования тех глав-

ных, доминантных элементов, что составляют сущность индивидуального стиля Станчинского. Остановимся более подробно на самобытной во многих отношениях Прелюдии в лидийском ладу (1907). Ее архаический музыкальный облик во многом определяет оригинальное сочетание причудливого лада и сложного метра, навевающее сравнение с античными стихотворными размерами (Пример 2). Являя собой органичный пример слияния гомофонно-полифонической формы, пьесы, помимо ритмических изысков и свежести музыкального языка, привлекает внимание неординарностью композиционного решения. Его своеобразие заключается в том, что кульминационный раздел Прелюдии, крайние части которой выдержаны в неоклассическом стиле, представляет собой типично романтический концертный эпизод, обладающий всеми необходимыми «атрибутами» этого стиля: повышенной эмоциональностью и приподнятым пафосом музыкального высказывания, а также виртуозной аккордовой фактурой.

Пример 2

Andante



¹ Пьеса имеет программу, о которой автор рассказывает в письме к матери: «Я ехал верхом во весь опор на Джеке. Страшная вьюга и вихрь снежный дул в лицо. Ничего не видать от снега в сумерках, и я мчался. Дома меня осенило вдохновение, и я сочинил прелюдию». Станчинский А. Письмо к матери. Логачево, декабрь 1909. Цит. по: Лопатина И. Комментарии к изданию: Алексей Станчинский. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1990. С. 238.

В прелюдии в полной мере проявляется также «партитурность» фортепианного мышления Станчинского, его многослойность и масштабность.

На пути к новым художественным открытиям

*«Твои эскизы кажутся мне
настоящими художественными
произведениями —
это наиболее индивидуальное
из всего написанного тобой.
Хотя бы с первых двух тактов
можно узнать Станчинского,
я ими восхищен».*

Н. Жияев¹

«Эскизы» ор. 1 (1911–1913) — цикл из 12 миниатюр привлекает внимание, прежде всего, углубленным эмоционально-образным содержанием, характерным для Станчинского. Несмотря на то, что первоначальное название цикла — «Экзерсисы» — по совету Н. Жияева было впоследствии изменено, в поисках «имени» жанра отчетливо проявляется экспериментальный дух творческой мысли. И с этой точки зрения цикл Станчинского действительно представляет собой «экзерсисы» — своего рода систематические упражнения для овладения различными приемами композиторской техники.

Название «Эскизы» в большей степени акцентирует художественные аспекты сочинения, интерпретируемые

в самом широком смысле. Впрочем, не обошлось и без резкой критики из уст С. Прокофьева:

«Хорошее название, “эскиз”! Оно всегда сумеет прикрыть недостатки пьесы. Например: слушатель находит, что пьеса обрывчата, не отделана, — “но ведь это же эскиз”, — отвечает автор. В пьесе нет содержания, нет выпуклой музыки, — “да, но ведь это только эскиз”, — возразит снова автор. А потому бывает жаль, когда автор дебютирует с эскизами. Рассматривая их, не знаешь, писал ли он эти эскизы “между прочим”, упражняясь для более солидной вещи, или же он всегда так сочиняет» [7, 602–603].

Между тем, и Н. Метнер, и Н. Мяковский высоко оценивали цикл Станчинского, чьи поразительные творческие находки подчас «заставляют на себе остановиться не только со вниманием, но иной раз с изумлением». [6, 186]. При этом не вызывает никаких сомнений тот факт, что «Эскизы» выходят далеко за рамки традиционных художественно-эстетических представлений своего времени, а самобытная «графическая» манера автора, лишенная артефактов романтического пианизма, во многом предвосхищает «образ фортепиано», сформированный в музыке нового века.

Двенадцать пьес — двенадцать кратких лирических зарисовок, выполненных в графической², суховатой,

¹ Цит. по: Письма Н.С. Жияева к А.В. Станчинскому. Публикация и комментарии Елены Доленко [8, 97].

² Об ассоциативной связи сочинений Станчинского «с черно-белой палитрой графического рисунка» пишет, в частности, исследователь его творчества В. Логинова. См. об этом: [4, 146].

подчас лапидарной манере — своего рода концентрированное выражение мятущейся «русской души». Пожалуй, более всего впечатляет предельное заострение в цикле трагического начала, в определенной мере, апокалиптичность его интонационного строя: мистическое предчувствие и собственной судьбы, и грядущих эпохальных перемен...

Выдержанные в монохромной черно-белой палитре, «Эскизы» заключают в себе целый мир причудливых образов, в котором тесно переплетены inferнально-зловещие (№№ 1, 2, 3), эпико-архаические (№№ 4, 6), острохарактерные (№№ 5, 11), колокольные (№ 10) и лирические «сюжеты» (№№ 7, 8). При этом стиливой облик цикла в сравнении с более ранними сочинениями Станчинского заметно изменяется: в «Эскизах» происходит вытеснение индивидуально-личностной интонации и усиление объективного начала, сопровождающегося тенденцией к некой эмоциональной отстраненности.

Характеризуя стиливые аспекты сочинения в целом, необходимо отметить в нем тесный синтез влияний национальных музыкальных истоков и отечественной профессиональной среды. Связи эти весьма многогранны: наряду с пьесами, созданными в русском духе (№№ 4, 5, 6, 11), здесь встречаются образцы, в которых национальное начало выявлено с гораздо меньшей определенностью (№№ 1, 2, 3, 9).

В сочинении привлекает внимание самобытный гармонический язык, основанный на свободном сочетании рас-

ширенной тональности, диатонизма и новомодальности. В качестве приема, скрепляющего весь цикл, композитор использует тональную арку — первая и последняя пьеса цикла написаны в одноименных тональностях (с-moll — C-dur).

Особого упоминания заслуживают также интенсивные поиски автора в метроритмической сфере, затронувшие многие пьесы цикла. Его художественные эксперименты в данной области, достаточно смелые для своего времени, наглядно иллюстрируют эскизы №№ 5, 6, 7. Особенно показателен в этом отношении белоклавишный эскиз № 6 (Andante epico), где последовательное чередование 4/8 и 5/8 приводит к созданию более сложного метрического построения — 17/8, благодаря чему пьеса обретает особую протяженность дыхания.

В цикле также находит отражение своеобразно преломленная автором колокольность. Наиболее ярким примером ее воплощения является эскиз № 10 — один из единичных случаев утверждения в цикле мажорной тональности. Оригинальная имитация праздничного колокольного звучания мастерски выполнена Станчинским при помощи искусных фактурных комбинаций, основанных на чередовании красочных гармоний.

Еще один своеобразный пример воссоздания колокольного звона, на сей раз сурового, архаичного, словно взывающего из глубины веков, можно обнаружить в уже упоминавшемся эскизе № 6.

Обращаясь к доминантным чертам фортепианного стиля «Эскизов», отметим, в первую очередь, тот аспект, что ассоциируется с графическими искусством¹ — линейностью голосоведения, контрапунктичностью и фактурной дифференциацией пластов. Так, уже в первом эскизе наблюдается явное расслоение фактуры, ее предельная индивидуализация в партиях двух голосов. К типичным фортепианным приемам Станчинского, также выдержанным в графической манере, можно отнести и частое сопоставление в фортепианной ткани цикла полярных регистров (эскизы № 3 и № 9).

Прелюдии в форме канонов как концентрат фортепианного стиля А. Станчинского

Рассматривая фортепианное творчество автора, нельзя пройти мимо его вершины — прелюдий в форме канонов. Несмотря на то, что замысел композитора был осуществлен частично (его первоначальная концепция включала в себя создание цикла прелюдий и фуг), нельзя не оценить масштаб дарования автора, позволивший ему воплотить в своих сочинениях поистине грандиозные идеи. В этих монументальных музыкальных фресках связь с баховской традицией ярче всего проступает в концептуальном плане. Об-

ращение к незыблемым основам бытия, «онтологическое прочтение» жанра обуславливает не только масштабность фортепианного изложения, но и особую трактовку музыкального времени. Миг, который отличает романтический жанр прелюдии, сменяется здесь безвременьем космоса.

Прелюдии в форме канонов, аккумуляровавшие в себе поиски Станчинского в полифонической и метроритмической сферах, представляют интерес и с точки зрения оригинальности жанра, изобретенного Станчинским². Найденный композитором компромисс оказался очень удачным: сложность фактуры и ее рациональное строение не создают впечатления умозрительности и ни в коей мере не препятствуют живому течению творческой мысли — смелый дух эксперимента органично соединяется здесь с яркой музыкальной основой.

Помимо сказанного выше, прелюдии в форме канонов Станчинского раскрывают неожиданные ипостаси его дарования с точки зрения их эмоционально-экспрессивной окрашенности. В качестве иллюстрации обратимся к наиболее характерным в этом отношении примерам — двухголосному канону в обращении C-dur и трехголосному канону G-dur, наполненным удивительным ощущением радости бытия. Первый из них представляет собой

¹ Одной из отличительных черт графики, является, как известно, концептуальность, подразумевающая некоторую условность выражения. Ее язык, лаконичный и метафоричный по своей сути, нацелен на передачу главной идеи сочинения. При этом монохромность изображения воспринимается как специфическое художественное задание в изображении всего многообразия жизни. Графическое искусство особенно актуализируется в эпоху индустриализации, отражая темпо-ритм жизни больших городов.

² Об этом, в частности, пишет В. Логинова. См.: [4, 118].

сочинение гимнического характера: его энергичная тема привлекает внимание не только сложной ритмической структурой и смелыми скачками на широкие интервалы, но масштабностью изложения (ее диапазон охватывает более трех октав) (*Пример 3*). Блистательное контрапунктическое мастерство позволяет композитору свободно миновать «риффы» полифонических ухищрений и добиться редкой органичности звучания, заполняющего собой все регистры рояля.

Родственный по духу первой прелюдии трехголосный канон G-dur завораживает своим стихийным темпераментом и величественной фортепианной фактурой. Его тема, выросшая из русских народных плясовых наигрышей, содержит в себе ярко выраженную пентатонную основу (*Пример 4*). Пожалуй, более всего впечатляет сочетание шуточного, непринужденного характера музыки со множеством фактурно-полифонических изобретений, больших и малых: в многослойной фактуре канона обнаруживается ряд весьма остроумных элементов, таких, например, как затейливая инкрустация темы украшениями-мордентами и замедленными трелями, а также их октавная имитация в заключительном разделе произведения (*Пример 5*).

Освещение сочинений этого жанра¹ будет неполным без упоминания о четырехголосном каноне E-dur (канон написан в миксолидийском ладу), также принадлежащего к вершинам творчества композитора. Созданию

Канона предшествовало сочинений Прелюдий в лидийском и миксолидийском ладу, объединенных между собой не только экспериментами в ладовой сфере, но и особой духовной аурой, открывающей мир горний. Их музыка — это музыка небесных сфер, наполненная светом духовного созерцания, воплощение чистой красоты в ее вечной сущности. Привычная для Станчинского партитурность фортепианной фактуры обретает здесь особую плотность, а полифоническое мастерство достигает своего вершинного уровня.

Выше уже говорилось о своеобразии стилового облика прелюдий в форме канонов. Пытаясь выделить его основные черты, акцентируем внимание на тесном синтезе неоклассицистских и романтических приемов, преломленных сквозь призму национального мироощущения Станчинского, в музыке которого никогда не утихает живой пульс народных истоков.

О некоторых исполнительских аспектах фортепианных сочинений А. Станчинского

Погружаясь в звуковой мир Станчинского, нельзя не ощутить такое редкое ныне качество, как оригинальность музыкального языка. В русле модных дискуссий об интертекстуальности, злободневной для эпохи постмодернизма, творчество Станчинского, именно в силу его самобытной природной одаренности, представляется драгоценным камнем особой чистоты.

¹ Всего Станчинский создал пять прелюдий в форме канонов.

Allegro risoluto ♩ = 128

Пример 3

Vivace ♩ = 138

Пример 4

Пример 5

Кроме того, актуальность сочинений композитора для современных интерпретаторов напрямую связана с изрядным консерватизмом в репертуарной сфере, издавна царящим в исполнительском искусстве. Повторяемые год от года программы, содержащие набор хрестоматийных шедевров, — верный путь к утрате того «нерва новизны», без которого исполнительская культура существовать не может.

В данной связи следует сказать о том, что обращение к фортепианным сочинениям Станчинского позволяет значительно расширить горизонт стиливой панорамы начала XX века, находящейся в «зоне видимости» академического исполнителя. Именно об этом писал в свое время Н. Мясковский, акцентируя внимание на оригинальности фортепианного стиля автора, в котором отсутствуют привычные для инструментальной культуры рубежа веков фактурно-гармонические клише: «Исполнителей распространённого типа эскизы не привлекут: в них нет ни акробатических трудностей, ни традиционно-фортепианной, корнящейся в Листо-Шопене, изысканно-выложенной, блестяще-элегантной звучности, ни из Скрябина текущей современной гармонически-пресыщенной манеры, ни тончайше-расчетливой, рафинированно-вычурной эффектности французов, ни, наконец, даже фантастических бесплотнo-звучащих поисков А. Шенберга». [7, 186].

Мысли, высказанные Н. Мясковским по поводу «Эскизов», во многом справедливы и по отношению к другим

фортепианным сочинениям Станчинского: им действительно свойственна весьма специфическая техника, основанная на предельной полифонизации музыкальной ткани. Фортепиано в представлении Станчинского — инструмент, способный отразить громадное множество контрапунктических комбинаций. Отсюда — и барочные приемы перекрещивания, и не всегда удобные в визуальном отношении переносы партий рук¹, ориентированные, в первую очередь, на максимальную линейность голосоведения. В целом, оценивая вклад Станчинского в развитие потенциала инструментального звучания, необходимо признать, что многие его художественные открытия находятся в сфере фортепианной фактуры.

Своеобразие другого исполнительского аспекта сочинений Станчинского обусловлено их метроритмическими особенностями. Естественность дыхания, его органичность во внутренних сменах метра с одновременным ощущением целостности музыкальной фразы — одна из ключевых проблем исполнительской интерпретации, возникающих в фортепианных пьесах автора.

Резюмируя сказанное выше, следует отметить, что амбициозные интеллектуальные задачи совмещаются в музыке Станчинского с живым музыкальным чувством. Собственно, именно в этом и заключается главная антиномия его творчества, на которую обращает внимание Т. Левая, когда говорит о «не-

¹ Партии рук при этом меняются местами: партия правой руки располагается на нижней строчке, а партия левой — на верхней.

совместимом” сочетании абстрактно-конструктивного и чувственно-непосредственного восприятия мира, выраженных с равной силой». [3, 92].

«Феномен Станчинского» многогранен в своей основе: полифоническое мастерство, выкованное в творческой лаборатории Танеева; плодотворные опы-

ты в области лада и метроритма, во многом определившие его самобытность; свежий национальный колорит, ощущающийся в самых сложных контрапунктических построениях. Вполне возможно, что в этой стиливой амальгаме и кроется обаяние его музыки, спустя сто лет, наконец, вернувшейся к слушателю...

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Русская музыка. М., Л.: Academia, 1930.
2. Кремлев Ю.В. Каратыгин — музыкальный критик // Предисловие к сб.: Каратыгин В. Статьи. М., Л.: Музыка, 1965.
3. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.
4. Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): дис. ... канд. иск. М., 2002.
5. Лопатина И. А.В. Станчинский. Монография (неопубликована).
6. Матвеев-Вентцель В. Из эпистолярия А.В. Станчинского. // Музыкальная академия. 2007. № 2. С. 150–157.
7. Мясковский Н. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2. М.: Советский композитор, 1960.
8. Николай Сергеевич Жилев: Труды, дни и гибель / Отв. ред. и сост. И. Барсова. М.: Музыка, 2008.
9. Переписка С.И. Танеева с А. Станчинским. Подготовлено к печати В. Протопоповым. // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 1005. 89 л.
10. Прокофьев С. А. Станчинский. Эскизы для фортепиано. // Музыка. 1913. № 148. С. 602–603.
11. Сабанеев Л. Неужели забудут?: (Памяти А.В. Станчинского) // Музыка. 1914. № 195. С. 497–502.
12. Сергей Танеев: Личность. Творчество. Документы его жизни. М.: Музсектор, 1925.
13. Тарасова Л. Феномен Станчинского / URL: http://www.composer.ru/xxmidi/st/Stn_Taras01.html. (дата обращения: 01.11.2015).



СОВРЕМЕННОЕ ПРАВОСЛАВНОЕ БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ И ДУХОВНАЯ МУЗЫКА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ. ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В современной культуре не ослабевает интерес к русской духовной музыке. Понятие «русская духовная музыка» очень широкое, в него входят самые разнообразные музыкальные явления и жанры. Тем не менее, необходимо отчетливое представление об их границах, дающее ответ на вопросы: что мы можем считать богослужебным пением, а что является музыкой на духовную тему? При этом важно определить соотношение и взаимовлияние традиционных мелодий и авторского творчества, которое, развиваясь, многое заимствует из церковно-певческой практики. В свою очередь, авторские сочинения, любимые клиром и прихожанами, могут стать неотъемлемой частью певческого обихода, как это происходило с сочинениями композиторов разных эпох: Д.С. Бортнянского, А.Д. Кастальского, С.З. Трубачева и других.

В данной статье мы попытаемся ответить на эти вопросы и приведем ряд примеров из церковных песнопений и сочинений духовной тематики.

Что должны учитывать авторы сочинений и переложений для пения на

клиросе? Эти сочинения должны отвечать функциональным требованиям богослужения: соответствовать типу мелодики, темпу, ритму определенного жанра. Например, песнопения, сопровождающие богослужебное действие, звучат медленно, имеют развитую мелодию с максимальными распевами слогов. Таковы, например, «Херувимская песнь», «Милость мира», «Достойно есть», причастный стих на Литургии, Предначинательный псалом, богородичен догматик, полиелейные псалмы и величание на Всенощном бдении. Напротив, песнопения, повествующие о содержании праздника — тропарь, кондак, стихиры — звучат в современной обиходной практике речитативно, чтобы был отчетливо слышен текст.

Примером ярких авторских композиций для клироса могут служить сочинения и переложения мелодий, написанные русским композитором и дирижером Сергеем Зосимовичем Трубачевым (1919–1995). Трубачев ориентировался на стиль и репертуар хора Троице-Сергиевой Лавры, который слышал многие годы, будучи прихожанином Лавры и жителем

г. Сергиева Посада. Поэтому его сочинения «Милость мира», «Херувимская песнь», «Днесь висит на Древе», «Причастны седмицы», обработки старинных рождественских и пасхальных церковных напевов и многие другие повсеместно распространены на православном клиросе.

Многолетний регент хора Троице-Сергиевой Лавры архимандрит Матфей (Мормыль) (1938–2009) также является автором многих сочинений и переложений для руководимого им хора. Стихиры «Земле Русская» Всем русским святым, «Егда придет времен исполнение» в неделю о Страшном Суде, «Свете тихий» на великой вечерне и другие сочинения стали известны во многих приходах и монастырях России. Архимандрит Матфей и его помощник игумен Никифор (Кирзин) подготовили целый ряд сборников песнопений: «Всенощное бдение», «Степенны и прокимны 8 гласов напева Киево-Печерской Лавры», «Акафист Покрову Божией Матери в храме Московской духовной академии», «Песнопения Страстной седмицы» из певческого обихода Лавры. Эти сборники предназначались для внутреннего пользования, однако студенты Семинарии и Академии, разъезжаясь по разным регионам России, привозили копии сборников с собой на место служения и таким образом распространяли лаврскую традицию. В дальнейшем часть этих рукописных сборников была опубликована.

В 1999 году под редакцией архимандрита Матфея был издан сборник «Подобны старинных монастырских напевов»¹, известный в рукописных копиях задолго до публикации, в котором собраны осмогласные напевы различных православных монастырей: Оптиной Пустыни, Глинской Пустыни, Троице-Сергиевой Лавры, Киево-Печерской Лавры, Зосимовой Пустыни. Сборник сразу стал востребован на клиросах русских приходских и монастырских храмов. Публикация способствовала возвращению на клиросы русских храмов многих забытых мелодий. Большая часть мелодий подобнов и сейчас находится в репертуаре лаврского хора. Распространенность лаврских песнопений в современной певческой практике говорит о существенном влиянии традиции Троице-Сергиевой Лавры на русское церковное пение. Его испытали композиторы, пишущие для клироса. Таковы, например, сочинения и переложения современных регентов московских храмов Е.С. Кузовского, С.В. Сегалю, сибирского композитора С.Б. Толстокулакова...

Практика показывает, что если авторы сочинений для клироса участвуют в церковном пении, то их сочинения гораздо больше соответствуют особенностям богослужения, возможностям исполнителей и, что характерно, известны во многих храмах.

Таким образом, авторские сочинения на богослужебные тексты и переложения церковных напевов могут вхо-

¹ Подобны старинных монастырских напевов /Сост. Арх. Матфей (Мормыль). М.: Сергиев Посад, 1999.

дять в круг богослужебных песнопений, если они соответствуют особенностям церковной службы и составу исполнителей. «Та музыка церковна, которая опирается на формы и дух древнерусских напевов» — писал больше ста лет назад хоровой дирижер, регент, композитор и педагог Александр Васильевич Никольский, один из деятелей Нового направления в русской духовной музыке, обращенного к изучению церковнопевческой старины и сохранению традиций пения. [4, 569].

Другая область авторских сочинений, близкая церковным песнопениям, — это произведения духовной тематики, которые в силу своих структурных и сюжетных особенностей не могут быть исполнены на церковной службе. Как правило, это сочинения, написанные в кантатно-ораториальных жанрах для различных хоровых составов. Каждое из них — оригинальное авторское высказывание на вечные темы с использованием различных сюжетных и музыкальных источников. Связь оригинального замысла композитора с традиционными церковными песнопениями приводит к уникальным результатам — появлению ярких сочинений, остающихся в числе музыкальных шедевров.

Очевидно, что такие произведения написаны не для церковной службы, но для концертного исполнения. О существовании такого рода сочинений

и необходимости создавать репертуар для «духовных концертов» писал еще в 1909 году упомянутый выше А.В. Никольский в статье «Духовные концерты и их задачи»: «У нас уже народилось и день ото дня крепнет в области духовной композиции течение писать музыку для хоров большого состава, создавать песнопения, не укладывающиеся в рамки клиросного обихода и его потребностей и как бы нарочито предназначенные для концертных эстрад. Смело можно утверждать, что здесь-то и сосредоточено все наиболее крупное, что дают нам наши композиторы, особенно последнего времени. <...> Пусть концерты имеют в своих программах не подбор лучших номеров хорового репертуара, а свой особый цикл песнопений, доступный хору лишь при исключительных условиях, созданных эстрадой». [5, 99].

Возникновение концертов духовной тематики открыло широкие возможности для композиторского творчества, осмысления и переосмысления традиционных жанров. Стали появляться сочинения, о которых говорил Никольский: «Братское поминовение» А.Д. Кастальского, кантаты и гимны иеромонаха Нафанаила (Бачкало)...¹ Однако все же большинство крупных произведений было написано на богослужебные тексты: это циклы «Всенощное бдение» и «Литургия» С.В. Рахманинова, А.Д. Кастальского,

¹ Наследие иеромонаха Нафанаила (Никиты Яковлевича Бачкало, 1866 — после 1930) включает целый ряд кантат, посвященных памяти русских святых: «У мощей преподобного Сергия», святителю Ермогену Московскому, святителю Питириму Тамбовскому; кантату, посвященную 300-летию дома Романовых, а также духовные гимны «Гимн церкви», «Гимн трезвости», «Гимн кресту» и другие внебогослужебные сочинения. См. [7].

А.Т. Гречанинова, А.В. Никольского, А.А. Архангельского, М.М. Ипполитова-Иванова, П.Г. Чеснокова и целого ряда их современников. Авторское творчество для клироса в начале XX века переживало время расцвета.

Создание цикла взаимосвязанных между собой частей обязывает композитора чувствовать целостность произведения, объединяя его разделы сходными интонациями. Малые богослужебные жанры в такой композиции переосмысливаются, становясь частью большого цикла.

Тем не менее, исполнение на клиросе циклических сочинений уже в начале XX века вызывало значительные трудности по причине масштабности и сложности, а также музыкальной новизны переложений старинных напевов.

Похожие явления мы можем наблюдать и сейчас. Исполнение авторских Литургии или Всенощного бдения в условиях приходского храма или монастыря довольно затруднительно: они более масштабны по времени исполнения, что затягивает темп богослужения. Авторские циклы рассчитаны, как правило, на большой хор и на высокий профессиональный уровень певчих, что, к сожалению, не может сейчас себе позволить большинство приходских храмов и монастырей.

Приведу один пример. В 2015 году исполнилось 100 лет знаменитому «Всенощному бдению» С.В. Рахманинова. Это произведение — верши-

на русской духовной музыки рубежа XIX–XX веков. Оно состоит из 15 номеров — неизменяемых песнопений Всенощного бдения, исполняемых накануне воскресного дня, как видно из названий песнопений: гимн «Воскресение Христово видевше», воскресные тропари «Днесь спасение миру бысть» и «Воскрес из гроба».

В основе почти каждого раздела «Всенощного бдения» лежит традиционная церковная мелодия, гармонизованная Рахманиновым с высочайшим мастерством и раскрытием всех выразительных возможностей. Каждый из разделов «Всенощного бдения» представляет собой законченное произведение и длится несколько минут. Таким образом, исполнение только неизменяемых песнопений занимает больше часа, а неизменяемые песнопения — это лишь часть Всенощного бдения, они чередуются с исполнением трех циклов воскресных стихир, тропарей, антифонов одного из 8 гласов, канона из 9 песней... Очевидно, что исполнение «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова в условиях богослужения очень сильно затянуло бы темп службы и стало бы утомительным для присутствующих. Поэтому «Всенощное бдение» Рахманинова чаще можно услышать в концерте¹.

В советское время все распространение сочинений для клироса и гармонизаций традиционных напевов существовало только в рукописном виде.

¹ «Всенощное бдение» Рахманинова исполняется в Москве Московским Синодальным хором под управлением Алексея Пузакова в двух храмах, где поет хор: это храм святителя Николая в Толмачах и храм иконы Богородицы «Всех Скорбящих Радосте» на Б. Ордынке.

Публикация церковных песнопений была запрещена по идеологическим причинам. Регулярные публикации церковных песнопений и сочинений авторов для клироса начались лишь в конце 1980-х — 1990 годах.

С другой стороны, в эти же годы конца XX века появляются авторские произведения разных жанров на православные темы. Многообразие сочинений духовной тематики конца XX века подробно описано в книге Н.С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции». [1]. Она же предлагает термин «*nuova musica sacra*» — «новая духовная музыка» для обозначения новых авторских сочинений или даже целого музыкального направления — сочинения на духовную тему (чаще всего внебогослужбные).

Кантатно-ораториальный жанр, призванный в советское время воспевать строительство коммунизма¹, в постсоветскую эпоху переосмысливается композиторами благодаря новой тематике, новым (после долгого забвения) текстам и интонационности: «Плач пророка Иеремии» и «Апокалипсис»

В.И. Мартынова, «Гимны» и «Книга скорбных песнопений» А.Г. Шнитке, «Рождественские колядки» и «Русские страсти» А.Л. Ларина, «На реках Вавилонских» и «Покаянный канон» Арво Пярта, «Канон Ангелу Грозному воеводе» Ю.М. Буцко — лишь немногие примеры произведений, написанных в жанрах кантаты и оратории.

Композиторы активно осваивают новый для них пласт церковно-певческих интонаций — певческий обиход — и цитируют в своих сочинениях. При этом применяются новые приемы работы с напевами, и необычные гармонии, используются современные техники композиции. Происходит процесс переосмысления традиционных богослужбных жанров и создание на их основе новых крупных сочинений: малые жанры и формы становятся частью крупных циклических произведений.

Несколько примеров сочинений 1970–90-х годов на духовную тему показывают большое разнообразие творческих замыслов и способов работы с церковно-певческими жанрами и их интонационностью. Так,

¹ Кантатно-ораториальный жанр был в советское время «на службе» у идеологии («Кантата к 20-летию Октября» и оратория «На страже мира» С.С. Прокофьева; «Песнь о лесах» Д.Д. Шостаковича, поэма-кантата «Киров с нами» Н.Я. Мясковского, «Поэма о Сталине» А.И. Хачатуряна, «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за русскую землю» Ю.А. Шапорина; «Ленин в сердце народном» Р.К. Щедрина и многие другие сочинения). Церковно-певческая интонационность была практически исключена из произведений этого жанра и вытеснена крестьянским либо городским музыкальным фольклором.

В советское время композиторы активно собирали музыкальный фольклор разных народов СССР. Музыкальные темы разных народов композиторы использовали в своих сочинениях, продолжая традиции русских классиков XIX века — Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, М.А. Балакирева, П.И. Чайковского. Крупные композиции в жанре кантаты и оратории на основе фольклорных жанров были созданы Г.В. Свиридовым («Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина», кантата «Курские песни»), В.Г. Гаврилиным (симфония-действие «Перезвоны», кантата «Заклинание»), Ю.М. Буцко, Р.К. Щедриным и другими.

«Рождественская музыка» Владимира Мартынова (1976) написана как цикл из семи разделов, где инструментальные разделы преобладают над вокальными (четыре и три). Каждый раздел основан на многократном повторении одной музыкальной фразы, сначала без изменений, затем в варьированном виде — влияние минималистской техники. Кульминационно звучит орган во второй части кантаты, который сразу вызывает ассоциации с европейской рождественской традицией. В заключительном разделе инструменты и голоса звучат вместе, повторяя многократно основную тему сочинения — немецкую рождественскую песенку.

Рождественская тематика совсем иначе решена в кантате Алексея Ларина «Рождественские колядки» (1992). Пение колядок наиболее распространено на Украине и юге России. Колядки не поют на церковной службе, но существует обычай обхода домов с поздравлениями хозяевам и славлением Христа — «Хождение со звездой». Композитор полностью цитирует народные украинские напевы («Небо и земля ныне торжествуют», «Нова радость стала», «Коляда пришла, Рождество принесла», «Свята ночь») и в некоторых эпизодах дает им инструментальное сопровождение, которое носит звукоизобразительный характер: ударные инструменты имитируют стук в дверь, звон колокольчика или колокола. Разделы кантаты объединены припевами: «Щедрий вечер»,

«Добрый вечер», «Святый вечер». Заключение кантаты торжественное, тема «Небо и земля» движется к кульминации, которой и заканчивается кантата (последнее слово — «Слава»). Новаторскими приемами оказываются движение исполнителей по сцене — изображение самого обряда колядования — и постепенное нарастание/ослабление звука при движении исполнителей.

Цитирование — один из основных приемов в масштабной оратории Алексея Ларина «Русские страсти» (1993). «Страсти» построены на материале церковных и народных текстов и напевов разных жанров: волочевная песня¹ «Не шум шумит» (№1); духовный стих «Сон Богородицы», стихира «Покаяния отверзи ми двери» (№3), тропарь Великого Четверга «Вечери Твоя Тайныя» (№7), тропарь часов Великой Пятницы «Днесь висит на Древе» (№12) похоронный причет (№12), пасхальные стихиры (№14), разделы на Евангельские тексты (№4–6, 8) текст Акафиста Иисусу Сладчайшему (№15). Композиция состоит из пятнадцати разделов.

Весь этот разнообразный материал искусно организован и сопоставлен: так, в разделе «Распятие» (№12) текст церковного тропаря соединяется с народными причитаниями, ярко «комментирующими» повествование «Днесь висит на древе»; в последнем разделе текст пасхальных стихир чередуется с народной песней «Не шум шумит». Это звучит у Ларина весьма

¹ Волочевные песни исполнялись в русских деревнях на Пасху. Певцы, «волочевники» обходили дворы («волочились») с пением особых песен с припевом «Христос воскрес, Сын Божий».

естественно, тогда как в традиционном церковном пении такое сопоставление невозможно. Цитирование напева и текста само по себе может очень сильно воздействовать на слушателя, например в №13 «Христос воскрес из мертвых», когда пасхальная стихира «Воскресение Твое, Христе Спасе», начинаемая тихо у басов, повторяется постепенно всеми группами хора, доходя до кульминации, где звучит пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых». Здесь ярко воспроизведена ситуация пасхального крестного хода, когда верующие обходят храм с пением стихир «Воскресение Твое, Христе Спасе», а затем многократно возглашают «Христос воскрес».

Музыкальный материал разных интонационных пластов объединен и при помощи выразительного речитатива, сочиненного композитором (что, естественно, напоминает о речитативах из «Страстей» Баха). В самые трагические разделы цикла («Пилат», «Распятие») используются современные диссонантные техники, разговорная речь и хохот, ритмические остинато.

В этом сложно организованном сочинении А.Л. Ларина можно видеть авторское переосмысление православ-

ного «Последования страстей Христовых», выведение жанра за богослужбные рамки, в результате чего он приобретает более обобщенное, «все-ленское» звучание (в сочинение включены не только фрагменты службы Страстей Христовых, но и целый ряд песнопений Святой Пасхи).

Рассмотрим две попытки осмыслить и дать новое звучание традиционному жанру канона. Жанр этот весьма масштабен. Канон состоит из девяти песней, каждая из которых, в свою очередь, состоит из ирмоса, открывающего песнь, и последующих тропарей, написанных по образцу ирмоса¹. Каждая песнь канона посвящена событиям Ветхого Завета, кроме последней, девятой песни, связанной с темами Нового Завета: песнью Пресвятой Богородицы и песнью пророка Захарии, отца Иоанна Крестителя. В богослужбной практике канон исполнялся в разное время по-разному: пелся на один из восьми гласов, либо читался. В настоящее время поются ирмосы каждой песни канона на напев одного из восьми гласов, основной текст читается.

Одна попытка нового озвучивания текста известного «Канона покаянного» была сделана выдающимся эстонским

¹ М.Н. Скабалланович: «Ирмос (греч.: *εἰρμός* — связь, ряд), как показывает самое название его, положение во главе тропарей и обычное содержание, служит связью между библейскими песнями, не имеющими отношения к празднуемому событию, и тропарями, посвященными исключительно последнему. Достигает этого ирмос тем, что он открывает аналогию между воспеваемым в библейской песни событием и празднуемым, перифразирует песнь сообразно с этим, т. е. воспекает известную память приспособительно к содержанию библейской песни, по возможности ее словами. Вместе с тем он служит образцом и по напеву, и по ритмическому строению для тропарей: в тропаре должно быть столько же стрóf и такой же длины и столько же музыкальных строк, как в ирмосе». Толковый Типикон, часть II. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovyy-tipikon/20_8. [Дата обращения: 16.06.2016].

композитором Арво Пяртом, написавшим «Канон покаянен» в 1996 году. В основе сочинения лежит текст «Покаянного канона Господу Иисусу Христу» 6-го гласа. Этот текст широко известен православным верующим, так как он входит в «Последование ко Причащению»¹.

Арво Пярт попытался создать иную интонационную «среду» для известного текста. Автор разбивает смешанный хор на группы: мужскую и женскую.

Ирмосы исполняются смешанным хором. Канон поется полностью антифонно (попеременно) мужской и женской группами хора. Напевы ирмосов и тропарей придуманы автором. В их основе, предположительно, находятся интонации человеческой речи. Напевы тропарей не повторяют напев ирмоса, но контрастируют ему. Мелодии, исполняемые мужской и женской группами хора, тоже разные. Однако между ними всеми есть структурное сходство: мелодии строятся из коротких, многократно повторяемых интонаций. В них слышно не «широкое дыхание» знаменного распева, но сцепленность из мельчайших мелодических единиц. Возможно, в этом угадывается влияние техники минимализма: конструирование целого из постоянно повторяемых мельчайших составных частей-паттернов. Сходное строение имеют и некоторые

фольклорные жанры: весенние заклички, похоронные причитания. Церковные мелодии знаменного распева организованы более разнообразно: это не многократное повторение похожих мотивов, но сцепление разнообразных и более протяженных мелодических оборотов-попевок.

В каноне присутствуют фрагменты более развитой мелодики, отдаленно сходной с традиционными интонациями — это седален «Помышляю день страшный» и кондак «Душе моя, почто грехами богатеешь». Еще одна характерная черта этого произведения — часть ирмосов и тропарей канона поется с выдержанным звуком (так называемым исоном). Такой способ пения характерен для греческого и южнославянского пения, чье влияние постоянно испытывала русская певческая традиция. Многие русские приходы в настоящее время очень охотно допускают пение с исоном у себя на клиросе, хотя традиционной отечественной практике это не свойственно. Возможно, Пярт, знакомый с греческой практикой, с пением в монастырях Афона², счел возможным включить этот способ пения в свое сочинение.

Композитор использует текст канона полностью, а также текст молитвы, читаемой после канона. Этот последний фрагмент становится кодой произведения,

¹ См. Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу. Глас 6. // Православный молитвослов. СПб.: Библиополис, 2009. С. 89–140.

² Одно из симфонических сочинений А. Пярта называется «Песнь Силуана» и посвящено афонскому старцу Силуану (1866–1938), который был русского происхождения и жил в Пантелеимоновом монастыре на Афоне. Композитор был знаком с схииерхимандритом Софронием, составителем жития прп. Силуана.

в которой впервые за все время эпизодически звучит мажорный лад, и когда заканчивается просветленным мажорным аккордом. Сочинение звучит в медленном темпе, продолжаясь почти полтора часа — восемьдесят две минуты. Такой темп совершенно не свойственен приходскому богослужению, где исполнение канона продолжается, в среднем, от 20 до 40 минут. Возможно, автор представлял себе продолжительную монастырскую службу, без уставных сокращений, на которой возможно было бы исполнить подобное сочинение. Очевидно, что в современных условиях «Канон покаянен» может быть исполнен именно в концерте.

Другая попытка прочтения жанра канона была предпринята русским композитором Юрием Марковичем Буцко. Это «Канон Ангелу Грозному воеводе», за основу которого был взят редкий и выдающийся пример канона: литургическое сочинение царя Иоанна IV (глас 6). Сочинение было написано в 2009 году для хора, солистов, фортепиано и ударных и впервые исполнено в 2011 году хором Московской консерватории под управлением С.С. Калинина.

Текст Ивана Грозного, этого «земного ангела смерти» для его современников, обращенный к небесному ангелу смерти, исполнен трепета и страха, покаянных мыслей: «Осквернившие душу злыми похотьми и теплыми слезами не омывшие, и милостынею не очистившие» (песнь 9, тропарь 1)¹.

Царь сочинил тропари канона 6 гласа по образцу ирмосов, которые не выписаны в тексте, но в нем дано указание на начальную строку каждого ирмоса.

В композиции Ю.М. Буцко применен иной подход к словесному тексту, чем в «Каноне» А. Пярта: выбраны наиболее яркие фрагменты из разных песен канона. Они выражают разные чувства и состояния, молитвенные просьбы: «Прежде страшного и грозного твоего пришествия умиласердися о мне, грешнем рабе твоём»; «Дай ми, ангеле, смиренное свое пришествие и красное хождение...»; «Не остави мене сира»... Тексты тропарей канона чередуются с краткими возгласами «Аллилуйя», «Слава тебе Боже». Это напоминает о богослужбной практике пения с канонархом, который посреди храма на амвоне возглашает текст гимна, а хор либо повторяет его, либо повторяет припев.

Композитор попытался создать синтетический жанр, сочетавший в себе практически все существовавшие стили в церковной и авторской музыке за последние 300 лет: выразительный речитатив, народный причет, церковное многоголосие и одnogолосный распев, псалмодия, колокольный звон, старинный кант, партесный концерт. Все указанные стили пения применены автором в разные моменты композиции. Выразительный речитатив, вызывающий в памяти монологи оперных

¹ «Канун Ангелу Грозному и Воеводе, и хранителю всех человек...творение уродиваго Парфения»// Гимнографическое творчество Ивана Грозного//Библиотека литературы Древней Руси. Т.11. URL: <http://pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9125> (дата обращения: 20.11.2014).

персонажей Мусоргского, звучит у солистов: баса и тенора, исполняющих текст канона.

Роль хора в этом сочинении многогранна: это и изображение колокольного звона разных видов: праздничного трезвона в первом разделе и погребального звона — в начале второго раздела. Это постоянные краткие словословия и возгласы: «Аллилуйя», «Господи помилуй», «Слава Тебе Боже». Они очень важны как своего рода комментарий к тексту «Канона». Возгласы «Аллилуйя», «Слава Тебе, Боже», «Господи помилуй» повторяются многократно у всего хора, часто в ритме колокольного звона: праздничного и погребального (вызывая ассоциации с «Колоколами» Рахманинова). Эти хоровые звукоизобразительные эпизоды ярко контрастны одноголосным, либо двухголосным напряженным репликам солистов.

Запевы «Святой Ангеле, грозный воевода, моли Бога о нас», изложены сначала в мажоре, с восходящей мелодией у женского хора (I раздел), контрастны основному минорному ладу канона и «осветляют» общий колорит, так же, как и «Аллилуйя», в котором слышны интонации колокольного звона. Текст запева с некоторыми изменениями перед тропарями звучит в минорном ладу и колокольном ритме у хора tutti в начале второго раздела: «Святой Ангеле Христов, грозный воевода, помилуй мя, грешного раба твоего».

Введение инструментов в партитуру «Канона» — еще одно напоми-

нение о его предназначении именно для концертного исполнения. Фортепиано в сочетании с ударными воспринимается как еще один ударный инструмент с определенной высотой звука. Инструментальное звучание в сочетании с хором усиливает эффект колокольности.

Вся композиция представляет собой контрастно-составную, репризную форму. Она состоит из нескольких крупных разделов. Первый раздел повторяется.

Первый из них — «Вступление», в котором полностью, нараспев излагается название канона: «Ангелу Грозному и Воеводе, и Хранителю всех человек, от Вседержителя Бога посланному по вся душа человеческая». Эта часть названия исполняется хором tutti, далее следует соло тенора: «О человеке, не забывай часа смертного: пой по вся дни канун сей, творение уродиваго Парфения».

Первый раздел построен на тексте первой песни канона: «Прежде страшного и грозного твоего, ангеле, пришествия». Здесь текст канона звучит у хора, чередуясь с возгласами «Аллилуйя», «Слава Тебе, Боже». Композиция и тематизм раздела напоминает о жанре русского партесного концерта рубежа XVII–XVIII веков. Пение мужской группы хора построено на кантовых интонациях.

Раздел завершается монологом тенора «Далече ми с тобою путешествовати» — заканчивается I песнь канона. Женские голоса хора, подобно эху, повторяют в унисон слова солиста.

Второй раздел начинается хоровым вокализмом, затем у всего хора звучит

запев «Святой Ангеле Христов, грозный воевода», с возгласами «Слава Тебе Боже», «Аллилуйя».

Третий раздел начинается с тропаря третьей песни канона: «Егда придет время прихода твоего». Пение хора чередуется с протяженным соло баса. Монолог баса завершается просветленным мажором. Хор поет вокализ, эмоционально комментируя слова текста у солиста: «Вниди с тихою радостью, да усящу (встречу) тя честно».

Четвертый раздел начинается хорovým вокализом в ритме колокольного звона, затем та же музыка звучит с текстом «Из земли взят, во сыру землю лягу». Слова эти прозвучат у всего хора еще раз, в конце раздела. В середине его — два ярких эпизода: повторяется музыка вступления, но уже с другим текстом: «Небесного царя воевода». Второй эпизод: пронзительный покаянный монолог у тенора: «Помилуй мя грешного, окаянного, осквернившего душу злыми похотями и теплыми слезами не очистивше». Раздел звучит наиболее трагично, заключительные слова раздела «Во сыру землю лягу» поет дуэт баса и тенора на тоническом органном пункте, с остинатным ритмом у сопровождающих ударных инструментов и колокольными аккордами у фортепиано, имитирующими погребальный звон.

Композиция заканчивается светло, в мажоре («Слава Свершителю Богу. Слава Зиждителю Богу») пением всего хора: жизненная трагедия и метания мятежной души Иоанна не могут поколебать величия Божия и Его любви.

Итак, сочинение Ю.М. Будко представляет собой концертную композицию с элементами полистилистики — сочетания различных музыкальных стилей — на основе богослужебного жанра канона.

Очевидно, что оратория-концерт «Канон Ангелу Грозному Воеводе» рассчитана на исполнение в концерте, что дало бы возможность глубокого философского осмысления этой композиции.

Жанры богослужебные и жанры авторской духовной музыки оказываются в постоянном взаимодействии, «пересечении». Сочиняя для клироса, композиторы привносят в богослужебное пение новый гармонический язык, не выходя за рамки диатоники и консонантности.

Авторы цитируют музыкальный материал богослужебных песнопений в масштабных композициях (концерт, кантата, оратория), в которых происходит переосмысление цитируемых богослужебных текстов.

В свою очередь, цитаты из богослужебных песнопений вносят в композиторское творчество новые интонации, становятся символами особых духовных настроений. Происходит объединение малых жанров в циклы. Таким образом, существование особых условий исполнения — «духовных концертов» — способствует в настоящее время интенсивному развитию крупных кантатно-ораториальных жанров и появлению ярких сочинений духовной тематики.

Подводя итоги сказанному и отвечая на вопрос статьи, необходимо отметить, что осознавать границы между богослужебным пением и духовной музыкой

необходимо тем, от кого зависит выбор областей русской духовной музыки клиросного либо концертного репертуара. Взаимодействие же между этими областями происходит постоянно и способствует взаимному их обогащению и развитию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
2. Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу. Глас 6. // Православный молитвослов. СПб.: Библиополис, 2009. С. 89–140.
3. Канун Ангелу Грозному и Воеводе, и хранителю всех человек...творение уродливого Парфения //Гимнографическое творчество Ивана Грозного // Библиотека литературы Древней Руси. Т.11. URL: <http://pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9125> (дата обращения: 20.11.2014).
4. Никольский А.В. О церковности духовно-музыкальных сочинений // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. III. С. 564–569.
5. Никольский А.В. Духовные концерты и их задачи // Хоровое и регентское дело, № 4. СПб., 1909. С. 97–101.
6. Скабалланович М.Н. Толковый Типикон, Киев, 1910. Ч. II. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovyj-tipikon/20_8. (дата обращения: 16.06. 2016).
7. Электронный каталог РГБ. URL: http://aleph.rsl.ru/F/2R84KC9VNGEAE4RK9MHTXF8IA358EMNJC35GSCAJABJV1JHKK7-01124?func=file&file_name=find-b [дата обращения: 14.06.2016].

СПИСОК НОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Подобны старинных монастырских напевов /Сост. Арх. Матфей (Мормыль). М.-Сергиев Посад, 1999.
2. URL: http://ikliros.com/sites/default/files/5/dostoyno_est_carya_fedora_kustovskiy.pdf
3. URL: http://ikliros.com/sites/default/files/39/32_videhom.pdf
4. URL: http://ikliros.com/sites/default/files/5/heruvimskaya_1_segal.pdf

ЗВУКОЗАПИСИ СОЧИНЕНИЙ, РАССМАТРИВАЕМЫХ В СТАТЬЕ, ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ ФОНОТЕКОЙ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

1. Буцко Ю.М. «Канон Ангелу Грозному Воеводе».
2. Ларин А.Л. «Рождественские колядки».
3. Ларин А. Л. «Русские страсти».
4. Мартынов В.И. «Рождественская музыка».
5. Пярт Арво «Канон покаянен».

МЫСЛИ О САТИ¹

Мысли о Сати — это разрозненные впечатления исполнителя музыки Эрика Сати, каким я являюсь уже около 15-ти лет, с 2001-го года, когда на Фестивале Салонной музыки в Баварии (фестиваль носит имя Олега Кагана) я впервые исполнил «Спортивные игры и дивертисменты» Эрика Сати. С тех пор эта музыка стала меня привлекать. Я знал о Сати и раньше, нам рассказывали об этом композиторе в курсе истории музыки, но было плохо с самой музыкой: так мы ничего и не слышали. А уже потом, когда в 1988-м году в Москву приехал Джон Кейдж, он рассказал, что недавно написал пьесу по Эрику Сати «Дешевые имитации» («Cheap imitations»), в которой используются много цитат из музыки Сати. И мы поняли — я, по крайней мере, понял, — что Джон Кейдж был одним из тех, кто возродил музыку Сати и вернул ее из достаточной безызвестности, в которой она находилась после смерти Сати в 1925-м году. Почему Кейдж возродил Сати? Он почувствовал родство Сати с самыми современными направлениями в музы-

ке, которые сам Кейдж, в общем-то вызвал к жизни. Это и концептуализм, и минимализм, это огромное присутствие в музыке иронического начала, то, что в XIX веке только очень робко, эпизодически проявлялось. Может, у романтиков, у Шумана...

Вот отдельные моменты.

Например, цитаты. Музыка Сати вся пронизана материалом, который ему не принадлежит. И он относится к этому очень свободно. Не секрет, что в барочное время композиторы очень много брали друг у друга музыки. Потом понятие авторства возвысилось. Уже процитировать что-то в XIX веке было делом необычным. А в XX веке, особенно в конце, цитирование возрождается. И одним из первых, кто это начал делать, был именно Сати. Вот, например, «Три гимнопедии» — сочинение, которое является визитной карточкой Сати. Кто не знает ничего из музыки Сати, знает «Три гимнопедии» 1888 года. Они существуют для многочисленных инструментов, в переложении для оркестра. Кстати, оркестровал их ни кто иной,

¹ Материал подготовлен на основе доклада, прозвучавшего в Мемориальном музее А.Н. Скрябина 9 апреля 2016 года на «Научных чтениях» в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» (к 150-летию со дня рождения композитора).

как Клод Дебюсси. Единственное сочинение, не принадлежащее ему, которое он оркестровал. Сати очень гордился этим фактом. Эти «Гимнопедии», как ни странно, имеют общие черты с «Колыбельной» Шопена. Шопен жил во Франции, в Париже, был всемирно известным композитором, Сати не мог не знать Шопена. Идея схожести «Трех гимнопедий», особенно первой, с «Колыбельной» принадлежит музыковеду, выпускнице Московской консерватории Анастасии Селивановой. Она писала работу о Сати в классе профессора, доктора искусствования М.А. Сапонова. Мне эта идея очень понравилась, потому что в «Колыбельной» Шопена, как ни странно, тоже есть репетитивность, две гармонии на протяжении всей пьесы. И это, возможно, единственное сочинение Шопена, отчасти отдаленно напоминающее минимализм, а значит — авангард, а значит — Сати.

Вторая мысль. Она тоже не моя. Существует стадияльное отставание музыки от других видов искусств. Музыканты к новым явлениям в искусстве приходят позже, чем поэты, художники... Первые обычно поэты. Слово — относительно простой язык искусства. Потом художники, а композиторы самые последние. Это стадияльное отставание: например, романтизм в музыке появляется чуть позже, чем романтизм в поэзии, и чуть позже, чем романтизм в живописи. И так далее. «Черный квадрат» Малевича — 1913–1915 годы, и «4'33» Дж. Кей-

джа — то же самое, 1952 год. Через 40 лет. Из-за войны. А в случае с Эриком Сати это стадияльное отставание сведено к нулю. Почему? Потому что он очень чутко воспринимал новые веяния в искусстве. И его ранние сочинения — Гимнопедии, «Ogives» (тоже три пьесы) — это уже и неоклассицизм, и минимализм и архаика. Тут очень много вещей, которые связаны, например, с архитектурным стилем Франции конца XIX века. Стилизация под греческий стиль, «неогреческий стиль» «неоантичный». Это касается и текстов, которые Сати создавал. Они тоже связаны с его музыкой, исходят из нее, но они одновременно образуют с музыкой Сати единое целое. Они являются продолжением музыки Сати. И вот тут можно даже сказать, что он создает в своем творчестве некую пародию на то, что называется в искусстве Гезамткунстверк (нем. *Gesamtkunstwerk*): на то, что расцветает в операх Вагнера, на то, что зарождалось в 9-й симфонии Бетховена, на то, что Скрябин хотел сделать в «Мистерии». В своих музыкальных произведениях он вдруг начинает писать тексты, а потом эти произведения делает иллюстрациями к художественным произведениям, к гравюрам Мартена: он создает синтез искусств. Потом то же мы увидим у Кейджа. Но не в той направленности, как это было у Вагнера и Скрябина, а наоборот, диаметрально противоположной. Направленности «все равно»: что я учился музыке,

и что не учился, как бы говорит Сати своими произведениями.

В 40 лет Сати закончил консерваторию, получив диплом уже в начале XX века. Но все его творчество представляет собой манифест отказа от профессионализма. Отказа от безусловной важности профессионального мастерства, которое неоспоримо важным было и в классицизме и в романтизме. Музыку писать стало все труднее и труднее, она технически все больше и больше совершенствовалась. И вдруг появился человек, который сознательно стал писать очень простые вещи. Кажется, Кокто сказал: «Он не боится быть простым». Это то, что стало отличительной чертой его музыки. В это время многие пришли к простоте. Можно вспомнить у нас в России С. Прокофьева. Переход от надоевшего, приевшегося позднего романтизма, с его усложненными гармониями, которые стали все меньше и меньше отличаться друг от друга. Вспомним позднего Скрябина с его прометеевским аккордом, который уже немножко стал приедался. Даже крупные критики, такие как Н. Мяковский, отмечали, что в творчестве Скрябина с 60-х опусов начинаются некие кризисные явления, от которых Скрябин потом избавился: в 10-й сонате, в поэме «К пламени», в прелюдиях ор. 74, он упростил свою музыку. Гораздо более последовательно

это делает Сати, который старше Скрябина на 5 лет.

Теперь о юморе. Мы говорили об иронии. У Скрябина есть маленькие пьески, которые называются «Иронии». У Лядова были «Гримасы», но у Сати иронией пропитано все творчество. Поскольку мы о Скрябине заговорили, надо сказать, что у Сати, как и у Скрябина, очень много триад. Мой концерт на Фестивале, посвященном 150-летию со дня рождения Эрика Сати¹, назывался «Девять странных триад Эрика Сати». Пьесы Сати любит располагать по три. И в раннем творчестве — «Три гимнопедии», «Огивы». И в среднем периоде творчества 13-х—14-х годов у него много триад. И в поздних сочинениях: трехчастная «Бюрократическая сонатина», поздние «Три ноктюрна».

Эта троичность пародийно связана с философичностью триад Скрябина. У Скрябина очень много циклов пьес по три: орр. 45, 49, 52. У Скрябина это может быть «тезис-антитезис-синтез», риторическая триада, философская триада. Может быть воплощением идеи «ядро-развертывание-каданс» — это тоже тройное действие. Идею триад Скрябина можно назвать «вступление, изложение и завершение». У Сати таких триад меньше. Но число «три», с которым связано вообще восприятие музыки человеком, три основных части

¹ Международный фестиваль «Под зонтиком Сати», посвященный 150-летию со дня рождения композитора Эрика Сати, проходил в Москве на нескольких концертных площадках в апреле 2016 года. Концерт пианиста Ивана Соколова состоялся в Большом зале Мемориального музея А.Н. Скрябина 3 апреля 2016 года.

 Департамент культуры города Москвы

 Музей Скрябина

Фестиваль
Под зонтиком Сати
К 150-летию композитора Эрика Сати

Девять странных триад Эрика Сати
Исполнитель
Иван Соколов (фортепиано)

ПОД
ЗОНТИКОМ
САТИ



3 апреля
19:00

 Министерство культуры Российской Федерации

 Департамент культуры города Москвы

 Музей Скрябина

 Консерватория имени Чайковского

 Московская филармония

 Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

 Московская государственная консерватория имени Н.Г. Римского-Корсакова

 Московская государственная академия музыки имени Г.И. Стасовича

 Московский государственный университет архитектуры и строительства

 Московский государственный университет дизайна

+7 499 241-99-01
association.ru
©. Все права защищены. Все права защищены.
©. Все права защищены. Все права защищены.
©. Все права защищены. Все права защищены.

Афиша концерта Ивана Соколова в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» к 150-летию композитора. 3 апреля 2016 года Большой зал Мемориального музея А.Н. Скрябина.

нашего восприятия, начало, середина и конец, у Сати присутствует.

Сати доказал, что музыку можно создавать без контраста. Схожесть «Трех гимнопедий» совершенно меня поразила, когда я впервые открыл эти ноты. На меня это подействовало как шок. Сати сумел меня поразить простотой. Собственно говоря, точно также поражали нас григорианские песнопения, которые отличались чем-то

другим, чем отличались романтические произведения, второй и третий этюды Шопена, предположим. Эти отличия надо было искать внутри.

Юмористичны обозначения темпов «Трех гимнопедий». Первая гимнопедия — «медленно и скорбно», вторая гимнопедия — «медленно и грустно», третья — «медленно и тяжело». Эти обозначения можно запросто переставить местами. Ничего не изменится. В следующих фортепианных сочинениях Сати начинает немножко развивать понятие темпа. Темповое указание вдруг может выйти за рамки темпового указания. Например, в нотах написано: «расслабьтесь». И возникает вопрос, как следовать этим указаниям, которые с одной стороны написаны как бы только для пианиста, а с другой стороны — представляют собой невероятно яркое и новое явление в музыке. Некоторые пианисты стали их произносить вслух. Но Сати запретил это делать. Однако он запретил это настолько резко и иронично, что после этого хочется непременно его нарушить. Запрет воспринимается как разрешение и указание на то, что это делать надо. Эта парадоксальность характерна для Сати. На фестивале Алексей Борисович Любимов исполнял произведение вместе с чтецом¹, который тексты произносил до пьесы, а потом уже Любимов играл чистую музыку. Но при таком исполнении

¹ Указания Э. Сати зачитывал Ф.М. Софронов — старший преподаватель кафедры современной музыки Московской консерватории, композитор, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Научно-творческого Центра современной музыки Московской консерватории.

пропадает вот эта синхронность. У Сати музыка иллюстрирует каждую фразу. В тот момент, когда появляется фраза в тексте — композитор ее записывает между правой и левой рукой — в музыке что-то изображается. Нужно почувствовать, как он изображает, например, покачивающегося Арлекина, или прыгающую кошку, или девушку, которая съезжает с горки ледяной, дрожа от страха. Когда нет синхронности, это ощущение немножко пропадает. Иногда тексты печатают в программах. Я же рискнул одновременно и играть и говорить. Но при таком исполнении надо очень громко говорить и тихо играть и все равно воспринимается меньше слов. А также в некоторых местах необходимо делать *ritenuto* для синхронизации. Это вопрос технического исполнения. Хотя мне как раз интересно попытаться воспроизвести интонации голоса. Здесь можно нащупать связь Сати и Мусоргского. Мы все знаем, насколько Мусоргский придавал значение прозаическому слову («Детская» или «Женитьба»). Вообще, Мусоргский и Сати — это предтечи авангарда. Когда мы впервые исполняли Сати в СССР, еще в 1989 году, на первой «Альтернативе»¹, то у нас был концерт «Предтечи авангарда»: позд-

ний Лист, Мусоргский, Сати, Ребиков и кто-то еще. И, я думаю, здесь есть, безусловно, некая связь Мусоргского и Сати. Мусоргский 1839-го года рождения, Сати — 1866-го: между ними целое поколение, 27 лет отделяет их даты рождения.

Посмотрим, как изменилась музыка Сати, когда он стал дипломированным композитором. Первые его сочинения довольно благозвучны. В конце 90-х годов Сати познакомился с Дебюсси, который сказал, что его новому другу нужно работать над формой. Через несколько лет Сати показал Дебюсси плоды этой работы. Это были «Три пьесы в форме груши». Так он воспринял работу над *формой*. Про этот этап творчества Эрика Сати я хочу побольше сказать. Это триады, которые начинаются с «Трех правдивых плоских прелюдий для собаки» (1912). Здесь «правдивые» — это отказ от символизма, отказ от того, где мы ищем двойное дно, того, что было модно в искусстве. «Плоские» — это отказ от многомерности импрессионистического искусства, отказ от пространства, которое так любили и Равель, и Дебюсси, и Форе, и ранний Шенберг и кто бы тогда ни сочинял — все создавали в музыке многоплановость,

¹ Фестиваль «Альтернатива» — международный фестиваль авангардной и экспериментальной музыки. Его инициатором и художественным руководителем (до 1992 года) являлся уникальный музыкант, пианист, клавесинист, органист, педагог А.Б. Любимов. Фестиваль регулярно проводился в Москве с 1988 по 2006 годы (с перерывом в 2001 году).

После А.Б. Любимова фестивалем руководил пианист и композитор А.А. Батагов. Все годы существования фестиваля его курировал Д.П. Ухов.

Там впервые прозвучали многие произведения отечественных и зарубежных авторов.

многослойность. Сати отказывается от этого и делает то, что в живописи делал Гоген по сравнению с Моне. «Три правдивые плоские прелюдии для собаки» — это вопрос «А для кого творит художник?» Этот вопрос тоже символический, очень серьезный: для Бога, для себя, для толпы — разные ответы давали великие и невеликие композиторы. Сати снижает пафос этого вопроса и говорит «для собаки». Не знаю, проводился ли эксперимент, игрались ли эти прелюдии для собаки, и как она их восприняла, что в них собачьего, но время от времени пианист произносит очень странные quasi латинские слова: «эпотус, корпулентус, церемониозус, педагогус». Что они означают — можно только догадываться. Вспоминается Хлебников с его неологизмами, с его словотворчеством. Но насколько же Хлебников был серьезней! Насколько Сати немножко высмеивает и других и сам себя!

Вторая прелюдия «Дома в одиночестве», а третья — «Играючи». Продолжаются странные названия. Может быть, это собачьи клички. Но так клички не воспринимаются. Затем три пьесы «Автоматические описания». Опять автоматы, которые очень любил Равель. Вообще музыка начала XX века, все искусство XX века полюбило автоматы, полюбило игрушки, начиная еще с «Щелкунчика» Чайковского: «Ящик с игрушками»

Дебюсси, «Петрушка» Стравинского, «Соловей» — сказка о механическом соловье (опера Стравинского), «Лунный Пьеро» Шенберга, Виолончельная соната Дебюсси, вторая часть которой называется «Лунный Пьеро, который молится (смотрит) на луну», «Полишинель» Рахманинова. Эти игрушки проникают в творчество Дебюсси. Здесь уже действительно пианист произносит: «в объятьях волн». Волны Сати другие, чем волны в «Море» Дебюсси. Они такие, как дети рисуют, зигзагообразные линии. И все немножко упрощается и примитивизируется. «Примитивизм» — тоже очень важное качество музыки Сати. «Автоматическое описание фонаря» — вторая пьеса, и «Автоматическое описание шлема». Здесь много цитат из французских оперетт, шансон, какие-то песенки, которые тогда знали все, но сейчас найти где какую песню цитирует Сати, трудно.

Самая известная триада Сати — «Засушенные эмбрионы», которые в концерте на фестивале¹ играл Михаил Эмильевич Дубов. Здесь есть цитата из похоронного марша Шопена (второй «эмбрион»). Причем, пианист, когда играет это, говорит: «А это мазурка Шуберта». Не «Похоронный марш» Шопена, а «Мазурка» Шуберта. Тональность середины этого Похоронного марша не Ре-бемоль мажор, а До мажор: плос-

¹ Концерт пианиста Михаила Дубова состоялся в Большом зале Мемориального музея А.Н. Скрябина 9 апреля 2016 года в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати».

кий, невыразительный, белоклавишный До мажор, без особого колорита Ре-бемоль-мажорного, который дают пять бемолей. То же самое происходит при сравнении «Колыбельной» Шопена и «Гимнопедии»: у Шопена Ре-бемоль мажор, а у Сати — Соль мажор. В «Гимнопедии» нет септимы, которая венчает мотив Шопена. В кульминации, в точке золотого сечения, Сати ведет мелодию вниз, делая из нее простую гамму, в общем, сознательно ухудшает музыку Шопена. Это «ухудшение» качества тоже очень симптоматично. Об этом говорят, что музыка теряет различие граней между добром и злом, между хорошим и плохим. Уже не понятно, что хорошо, а что плохо. Затуманивать, размыывать эту грань начал именно Эрик Сати. Поэтому, как и Мусоргского, его упрекали в необразованности, в нечуткости, в неучености. Но когда музыку Мусоргского делали более совершенной и профессиональной, она становилась хуже. Это известный факт. И здесь тот же эффект.

В концах первой и третьей пьес даются очень мощные, преувеличенно бравурные концовки, напоминающие концовку финала Пятой симфонии Бетховена. Это тоже ирония: такие маленькие миниатюры, предназначенные для домашнего музицирования, заканчиваются, как Пятая симфония. Это своеобразный юмор, который напоминает нам известный номер из «Необыкновенного концерта», кукольного спектакля Образцова. Все это связано с музыкой легкой, популярной,

с музыкой шансона, кабаре, попури. Жанр попури очень важен для Сати как синтез несочетаемых моментов.

Есть еще один русский композитор, предвосхитивший Сати. Это А.П. Бородин и его опера «Богатыри». Это очень интересное сочинение, которое находится в глубокой тени русской музыки. По-моему, она ни разу нигде не была поставлена, или же два раза где-то шла... Опера, оперетта даже, «Богатыри» Бородина, несет явные черты музыки Сати. Или наоборот.

Теперь немножечко остановимся на заимствованиях. Хотя Сати и любил Дебюсси, и уважал его, но немножко над ним издевался в своем творчестве. Триада «Капиталь, повернутая во все стороны». Третья пьеса «Плачи заключенных», посвящается Мадам Клод Дебюсси... Это что, шутка? Но связь с Клодом Дебюсси несомненна и в теме есть монограмма Дебюсси: D-E-V. В верхнем голосе проходят эти три звука, с которых начинаются и «Шаги на снегу» Дебюсси. То есть, монограмма Дебюсси, Ре — Ми — Си-бемоль, была известна Сати. И, думаю, Дебюсси тоже. Кстати, сам Сати тоже где-нибудь наверняка использует свою монограмму: Эрик Сати, E-S. «Е» — это «ми», а «es» — это ми-бемоль, а «А» — это «ля». То есть, ми — ми-бемоль — ля, эта тема, возможно, проходит в другом таком смешном очень заимствовании, которое касается тоже Дебюсси. «Гранитные восторги», это третья пьеса из Триады «Часы столетий и мгновений».

вений». Здесь ремарка: «Вонючие запахи развлекаются в траве». Явная совершенно аллюзия на название прелюдии Дебюсси «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют». Это цитата из Бодлера. Насколько это поэтично у Дебюсси и благородно, возвышенно, настолько это грязно, почти неприлично (а может даже и без «почти») пониженно у Сати звучит. Эта пьеса начинается с монограммы Сати — es-A. То есть, может быть, Сати зашифровывает здесь, что он и является этим «вонючим запахом», который развлекается в траве, может быть, здесь самоирония.

Потом Сати иронизирует над 13-тью ударами часов (в «Затонувшем соборе» К. Дебюсси есть 12 ударов часов). «Марсельеза», которую так часто цитирует Дебюсси в своих прелюдиях, проходит тоже очень иронично в цикле Сати «Спортивные игры и дивертисменты», в пьесе «Скачки». Заканчивая эту пьесу, пианист говорит: «а вот и проигравшие с обвислыми ушами». То есть имеются в виду лошади, но в этот момент звучит «Марсельеза» и, конечно, все представляют Францию. У Дебюсси же «Марсельеза» — явный патриотический символ его преклонения и любви перед духом его Родины.

Еще Сати передразнивает Равеля. Мы знаем «Благородные сентиментальные вальсы» Равеля. А у Сати есть «Три благородных, противно-жеманных вальса». Хотя он не был врагом Равеля, но все равно, какие-то подтрунивания, безусловно, есть.

«Предпоследние мысли», три пьесы... «Бюрократическая сонатина» — явный пример неоклассицизма. Здесь триада уже сплющена в одну часть с многочисленными аллюзиями на сонатину Клементи и в этом заключен явный неоклассицизм: Клементи был типичный классик по стилю.

И последняя триада — «Три ноктюрна». Совершенно новый стиль в музыке Сати, тихий, возвышенный, тоже очень неоклассичный. Он напоминает Стравинского периода 20-х годов, хотя написаны Ноктюрны в 1919-м году. Это стиль без всяких слов, лирический, хрупкий и очень грустный. Сати был одиноким. И это одиночество характерно, конечно, и для его музыки и для его жизни. В своей музыке он тоже был одиноким. Эту грусть Сати прятал за иронией и бравадой, а в «Ноктюрнах» она выступила вперед.

Влияние Сати испытал Стравинский: по крайней мере, одна из трех пьес Стравинского в три руки посвящена Эрику Сати. Также испытал влияние Сати Равель. У него есть пьеса, которая называется «Фронтиспис» для двух роялей, трех пианистов в пять рук — сам состав уже напоминает Сати. Два пианиста играют двумя руками, а третий — одной. Такое в музыке есть: одна из пьес Римского-Корсакова — «Трезвон» — из цикла аранжировок «Тати-Тати» как раз написана для трех пианистов в пять рук. Но эти все три пианиста ютятся за одним

роялем, а Равель все-таки их распределил на двух роялях. Есть же и шестиручные пьесы: у Рахманинова, Черни, у других композиторов. В Германии даже организован конкурс шестиручных трио: три человека играют на одной клавиатуре. Пьеса Римского-Корсакова не посвящена Сати, хотя в этом цикле «Тати-тати», который очень понравился Листу, тоже есть момент авангардизма: примитивная ме-

лодия — «душок» Сати. Стравинский, Римский-Корсаков, Равель (очень короткая пьеса, 15 тактов), в самых поздних сочинениях Дебюсси отчасти что-то от Сати тоже можно найти.

Но, главное — это то, что музыка Сати стала актуальна во второй половине XX века, начиная с открытий Джона Кейджа. Продолжается осмысление этого очень странного, таинственного композитора и в наши дни.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Солоухина Елизавета Валентиновна (Москва) — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: devitsa29@rambler.ru

Эллиот Светлана Александровна (Франция) — научный сотрудник и ответственный секретарь Ассоциации «Листомания. Интернациональ» (г. Сюрени)
E-mail: shailliot@orange.fr

Эдди К.М. Чон (Eddy K.M. Chong) (Сингапур) — Доктор Национального института образования Сингапура
E-mail: eddy.chong@nie.edu.sg

Говар Наталья Алексеевна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: nataliagovar@mail.ru

Потемкина Нора Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: noramaria@mail.ru

Соколов Иван Глебович (Москва) — композитор, пианист, музыковед, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов и кафедры клавишных инструментов (Факультета исторического и современного исполнительского искусства) Московской консерватории
E-mail: ivanglebsokolov@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Natalia Gulyanitskaya (Moscow) — Dr.Sc., professor of Music Theory Chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: natasergul@yandex.ru

Elizabeth Solouhina (Moscow) — post-graduate student of the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: devitsa29@rambler.ru

Svetlana Hailliot (France) — researcher and executive Secretary of Association «Listomanias International France»

E-mail: shailliot@orange.fr

Eddy K.M. Chong (Singapore) — Ph.D., National Institute of Education Singapore

E-mail: eddy.chong@nie.edu.sg

Natalia Govar (Moscow) — Ph.D., associate professor of Piano at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: nataliagovar@mail.ru

Nora Potemkina (Moscow) — Ph.D., leading specialist/officer of the Elena Gnesina's memorial Museum-Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music)

E-mail: noramaria@mail.ru

Ivan Sokolov (Moscow) — composer, pianist, musicologist, assistant professor of interdisciplinary specializations musicologists and the Department of Keyboard instruments (Faculty of the historical and contemporary performing arts) of the Moscow Conservatory

E-mail: ivanglebsokolov@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения

Очерк Н.С. Гуляницкой, связанный с проблемой анализа современного музыкального произведения, посвящен фортепианному циклу И. Соколова «Евангельские картины». Написанный в сотворчестве с художником К. Сутягиным, этот гиперцикл состоит из 31 прелюдии на евангельские сюжеты, отражающие земной путь Христа. Каноническое содержание, воплощенное в музыкальных и художественных образах, потребовало специфических средств выражения, отражающих индивидуальный стиль композитора и автора видеоряда. Автор очерка, осуществляя первичный взгляд на произведение, останавливает внимание на конструктивных принципах композиции — в единстве формы-содержания, языка и речи, интерпретации и концептуального замысла.

Ключевые слова: Иван Соколов и Константин Сутягин, произведение «Евангельские картины» — «Евангельские образы в диалоге композитора и художника», форма-содержание, язык и речь, дискурс-анализ

Елизавета Солоухина. Струнный концерт в Англии: между двух мировых войн

Статья посвящена инструментальному концерту в творчестве композиторов Англии периода между двух мировых войн. После смерти Генри Перселла здесь вновь появляются собственные выдающиеся композиторы. Их творчество позволило В.Д. Конен утверждать, что теперь можно «говорить о зарождении в Англии новой современной музыкальной школы». Целая плеяда замечательных музыкантов — А.Э.Т. Бакс, Э.У. Элгар, Ф. Дилиус, Р. Воан-Уильямс, Г.Т. Холст, Ф. Бридж, Дж. Айрленд, А.Э.Д. Блисс, У.Т. Уолтон, М. Типпетт, Э.Б. Бриттен, и многие другие — подняли национальную музыку на небывалую высоту, создав шедевры в различных музыкальных жанрах, среди которых достойное место занял жанр классического концерта.

Художественная ценность и сценическая популярность английских струнных концертов, создававшихся между двумя мировыми войнами, состоит в том, что это в равной степени субъективная и беспристрастная, камерно-интимная и ярко сценическая, виртуозная и глубоко философская музыка. Концерты А.Э.Т. Бакса, Э.У. Элгара, Р. Воан-Уильямса, Г.Т. Холста, У.Т. Уолтона и Э.Б. Бриттена рассматриваются в этой работе.

Ключевые слова: инструментальный концерт, первая половина XX века, Англия, А.Э.Т. Бакс, Э.У. Элгар, Р. Воан-Уильямс, Г.Т. Холст, У.Т. Уолтон, Э.Б. Бриттен

Светлана Эллиот. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества

Предметом исследования явился сложный жизненный путь известного французского композитора Эрика Сати — предшественника таких течений в музыке, как импрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, примитивизм, неоклассицизм и минимализм.

Использовался культурно-исторический метод исследования, базируемый на малоизвестных в России материалах на французском языке из Национального Фонда Эрика Сати в Париже. Были освещены отношения композитора с его знаменитыми современниками — Дебюсси, Равелем, Стравинским, Кокто, — которые сыграли большую роль в его жизни, а также в музыкальной жизни Франции. Особое место уделено анализу дружбы-соперничества Сати с Клодом Дебюсси в течении 26 лет и тому важному значению, которое она имела в его жизни. Научная новизна исследования состоит в ином взгляде на личность Эрика Сати как предтечи прогрессивных музыкальных течений, в результате чего он предстает одним из реформаторов европейской музыки первой четверти XX столетия.

Ключевые слова: Сати, Дебюсси, Дягилев, Стравинский, Равель, Кокто, импрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, примитивизм, неоклассицизм и минимализм

Эдди К.М. Чон (Eddy K.M. Chong). Обзор i-музыкального образования

Представив краткий очерк развития технологий в связи с состоянием музыкального образования, автор поднимает три проблемы, относящиеся к характеру восприятия учащимися музыки, приобретаемым ими навыкам и знаниям, а также прививаемым им ценностям. Эти проблемы, в свою очередь, приводят к вопросу о возможной необходимости пересмотра самого понятия «музыкального мастерства» в свете тех условий, в которых работают современные музыканты — а именно, высокой концентрации технологических средств. Музыкальный и более общий профиль того, что получило название i-Поколение, вынуждает педагогов по-новому взглянуть на то, каким должно быть музыкальное образование. Сейчас, когда преподавателям приходится решать эту основополагающую задачу, автор статьи надеется привлечь внимание к существующей проблеме, а также предлагает некоторые рекомендации. Хотя музыкальное сообщество пока далеко от единогодушного принятия концепции i-музыкального образования, сама идея такого образования заслуживает дальнейших размышлений и обсуждений среди педагогов музыки.

Ключевые слова: технология, музыкальное образование, способности, интернет

Наталья Говар. Алексей Станчинский: между романтической экзальтированностью и строгой самоорганизацией. «Неужели забудут?»

Статья посвящена жанрово-стилевому анализу фортепианных пьес Алексея Станчинского, чьи сочинения до сих пор еще остаются малоизвестной страницей музыкальной культуры Серебряного века. Феномен Станчинского во многом определяет антиномичность его творческих устремлений, в которых интерес к абстрактно-конструктивному началу соединяется с непосредственностью выражения живого музыкального чувства. Самобытность пьес автора обусловлена органичным синтезом национальных истоков, полифонических традиций Танеева и достижений русской композиторской школы. Особое место в фортепианном творчестве Станчинского занимает жанр прелюдии, служащий композитору полем для множества экспериментов в ладогармонической, метроритмической и полифонической сферах. Опираясь на приобретенный опыт в области полифонизации

пианистической фактуры, композитор в своих вершинных достижениях приходит к созданию собственного фортепианного стиля, представляющего собой оригинальное явление в многоликой панораме отечественного искусства начала XX века. Фортепианные сочинения Станчинского, отличающиеся свежестью музыкального языка, а также своеобразными ладогармоническими и метроритмическими решениями, способны значительно обогатить традиционный пианистический репертуар.

Ключевые слова: Серебряный век, Станчинский, фортепиано, фортепианные пьесы, прелюдии, эскизы

Нора Потемкина. Современное православное богослужбное пение и духовная музыка рубежа XX–XXI веков. Параллели и пересечения

Статья посвящена русской духовной музыке рубежа XX–XXI веков. В центре внимания — вопрос о границах между богослужбным пением, исполняемым в храме, и духовной музыкой, предназначенной для концертного исполнения. Эта проблема впервые была поставлена более 100 лет назад деятелями Нового направления в русской духовной музыке, в частности, в статьях композитора, хорового дирижера и педагога А.В. Никольского, и до сих пор остается актуальной.

В статье на ряде музыкальных примеров показано различие между сочинениями для богослужбного и для концертного исполнения, а также влияние церковного музыкального языка на крупные произведения кантатно-ораториального жанра в отечественной музыке, переосмысление церковно-певческих жанров, оказывающихся в составе подобных сочинений. Среди примеров — сочинения современных церковных композиторов Е.С. Кустовского, С.В. Сегаля, С.Б. Толстоулакова и широко известных авторов духовно-музыкальных сочинений В.И. Мартынова, А.Л. Ларина, А. Пярта, Ю.М. Буцко.

Рассматриваемые примеры позволяют сделать выводы о том, что жанры богослужбные и жанры авторской духовной музыки, существуя параллельно, оказываются в постоянном взаимодействии, «пересечении». Сочиняя для клироса, композиторы привносят в богослужбное пение новый гармонический язык. В свою очередь, цитаты из богослужбных песнопений вносят в композиторское творчество новые интонации, становятся символами особых духовных настроений. Такое взаимовлияние способствует интенсивному развитию как клиросного творчества, так и отечественного кантатно-ораториального жанра.

Ключевые слова: русская духовная музыка рубежа XX–XXI веков, современное богослужбное пение, авторские сочинения для клироса, кантатно-ораториальные жанры, церковно-певческая интонационность, концерты духовной музыки, переосмысление традиционных жанров

Иван Соколов. Мысли о Сати

Мысли о Сати — это разрозненные впечатления исполнителя музыки Эрика Сати, Ивана Соколова. С 2001 года, когда на Фестивале Салонной музыки в Баварии он

впервые исполнил «Спортивные игры и дивертисменты» Эрика Сати, эта музыка прочно вошла в репертуар музыканта.

В рассказе Ивана Глебовича Соколова о творчестве Эрика Сати выделяются отдельные моменты.

1. Цитаты: когда в XX веке, особенно в конце, в музыке начинается возрождение цитирования, одним из первых, кто это начал делать, был именно Сати.

2. Музыканты к новым явлениям в искусстве приходят позже, чем поэты, художники. Существует стадийное отставание музыки от других видов искусств. В случае с Эриком Сати это стадийное отставание сведено к нулю, он очень чутко воспринимал новые веяния в искусстве.

3. Все творчество Сати представляет собой манифест отказа от профессионализма. В это время многие пришли к простоте, устав от надоевшего, приевшегося позднего романтизма, с его усложненными гармониями, которые стали все меньше и меньше отличаться друг от друга. Одним из первых и наиболее последовательных представителей этой «простоты» стал Эрик Сати.

4. Юмор. Пьесы Сати любит располагать по три. Эта троица пародийно связана с философичностью триад Скрябина.

5. Сати доказал, что музыку можно создавать без контраста.

6. Различные способы исполнения цикла фортепианных пьес «Спортивные игры и дивертисменты».

7. Как изменилась музыка Сати, когда он стал дипломированным композитором.

8. «Примитивизм» — тоже очень важное качество музыки Сати.

9. Заимствования.

10. Новый стиль в музыке Сати и его последняя триада — Три ноктюрна.

11. Влияние Сати на других композиторов.

Статья написана в свободной форме и, подобно любому рассказу этого уникального музыканта, является произведением искусства. Редакция старалась сохранить особенности стиля Соколова-рассказчика, изменив лишь незначительные детали, характерные глубоко разговорной речи.

Ключевые слова: Сати, концерт, фестиваль, цитаты, новатор, юмор



ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya. The Practice of Discourse Analysis in Contemporary Music

N. Gulyanitskaya's essay is associated with the problem of analysis in contemporary musical composition and is dedicated to «Evangelical picture», the new piano cycle by I. Sokolov. Written in co-creation with the artist K. Sutyagin, this hypercycle consists of 31 preludes devoted to Evangelical stories on Christ's early years. Canonical contents, embodied in musical and artistic images, requires specific means of expression reflecting the individual style of the composer and the artist. The essay's author, carrying the synthetic view of the product, attracts attention to the structural principles of composition in the unity of form-content, language and speech, interpretation and conceptual design.

Keywords: Ivan Sokolov and Konstantin Sutyagin, «Evangelical Pictures», composer and artist, form-content, language and speech, discourse analysis.

Elizabeth Soloukhina. String Concerto in England: between the two world wars

The article is devoted to instrumental concerts in the works of English composers' instrumental concertos created between the two world wars. These composers were among the few that appeared in England after the death of Henry Purcell. Their impressive creative output has allowed Valentina Konen to say that we can now «speak about a new modern school of music born in England». A whole generation of remarkable musicians — A. Bax, E. Elgar, F. Delius, R. Vaughan-Williams, G. Holst, F. Bridge, J. Ireland, A. Bliss, W. Walton, M. Tippett, B. Britten and many others — has raised the national music to unprecedented heights, creating masterpieces in various musical genres with concertos being among their most outstanding achievements.

Artistic value and stage popularity of English string concertos between 1920-s — 1940-s emerged due to their almost mutually exclusive artistic traits with them being equally subjective and serene, chamber intimate and bright theatrical, brilliant and deeply philosophical. The author addresses concertos by A. Bax, E. Elgar, R. Vaughan-Williams, G. Holst, W. Walton and B. Britten.

Keywords: instrumental concerto, I-st half of the twentieth century, England, A. Bax, E. Elgar, R. Vaughan-Williams, G. Holst, W. Walton, B. Britten.

Svetlana Hailliot. Satie and Debussy. The story about the friendship-rivalry

The topic of present research is artistic identity and way of life of the famous French composer Erik Satie — a precursor of many contemporary trends in music such as impressionism, surrealism, constructivism, primitivism, neo-classicism and minimalism. The research is based on the unique materials of the National Fund of Erik Satie in Paris.

The focus of the paper is to highlight the composer's relationships with his famous contemporaries: Debussy, Ravel, Stravinsky, Cocteau, — who played a great role in his life as in the musical life of France. A special place is given to the analysis of friendship-rivalry of Satie with Claude Debussy lasting for 26 years, and the importance of this "rivalry" for Satie as a musician and a person. The idea of the study is to look at the personality of Erik Satie

as a forerunner of progressive musical trends and also one of the founding fathers of European music of the first quarter of the XX-th century.

Keywords: Satie, Debussy, Diaghilev, Stravinsky, Ravel, Cocteau, impressionism, surrealism, constructivism, primitivism, neo-classicism and minimalism.

Eddy K.M. Chong. Contemplating (i-)Music(-)Education

After briefly sketching the developments in technology and relating them to the music education landscape, the author raises three concerns pertaining to the nature of students' musical experiences, the skills and knowledge they are acquiring, and the values inculcated. These in turn prompt the question of whether our traditional notion of «musicianship» needs to be reconsidered in the light of the technology-rich environment within which present-day musicians operate. The musical and more general profile of what has now been referred to as the iGeneration is also forcing music educators to re-look at what music education should be like. This article hopes to raise awareness as well as offer some guiding considerations as music educators wrestle with this fundamental challenge. Far from being definitive in its advocacy, the idea of i-music-education is meant to provoke further thoughts and discussion amongst music educators.

Keywords: technology, music education, abilities, internet

Natalia Govar. Alexei Stanchinsky: between romantic exaltation and strict self-organization: «Do forget?»

This article is dedicated to full-range analysis of Alexei Stanchinsky's piano pieces. His works still remain little-known in musical culture of the Russian Silver Age. Stanchinsky's phenomenon emerges from the antinomy of his creative aspirations where his interest to constructive principles of musical form-building is inseparable from the expression of vivid musical feelings. The originality of Stanchinsky's piano pieces appears as a result of both his national origin, learned polyphonic traditions and achievements of Russian music school. Based on his early experiences in writing for the piano, the composer creates his unique piano style that adds much to the diverse panorama of Russian art of the early XX-th century.

Keywords: Silver Age, Stanchinsky, piano, piano pieces, prelude, sketches.

Nora Potemkina. The Modern Orthodox Church Chant and Sacred Music of the turn of XX–XXI centuries. Parallels and intersections

The article is devoted to the Russian sacred music of the turn of the XX-th – XXI-st centuries. The main problem of the article is the question about borderlines between church chants and sacred music, written for concert performance. This problem was first brought to light more than a century ago by musicians of the New school of Russian sacred music, particularly in critical works by Alexander Nikolsky, a well-known composer, choir conductor and teacher — and now complex relationships between sacred music presentation in church vs concert hall still remains on the agenda.

The difference between the compositions for church service and for concert performance, the influence of church music language on large compositions in cantata-oratorio genre, the rethinking of traditional church-chant genres included into such works are discussed in this article with the help of several musical examples. Among them there are works of contemporary

church composers: Evgeny Kustovsky, Simeon Segal, Sergey Tolstokulakov, — and also well-known modern composers Vladimir Martynov, Alexey Larin, Arvo Pärt, Yuri Butzko.

These examples, described and discussed by the paper's author, let us make a conclusion about constant interaction or «intersection» of traditional church genres and genres of modern sacred music, existing in parallel. Writing for the church choir, modern composers enrich the harmonic language of church chants. In turn, music quotes from chants bring new intonations into the composers' works being the symbols of spiritual meaning. Such mutual influence is highly productive both for the evolution of contemporary church music and cantata-oratorio genres.

Keywords: Russian sacred music of the turn of XX–XXI centuries, modern church chant, composers' music for church choir, genres of cantata and oratorio, church-chant intonations, concerts of sacred music, rethinking (reconsideration) of traditional genres.

Ivan Sokolov. Thoughts of Sati

Thoughts of Sati — a disjointed reaction of Erik Satie's works and personality by Ivan Sokolov. Since 2001, when the pianist performed for the first time «Sports et divertissements» by Erik Satie at the Festival of salon music in Bavaria, this music is firmly established in the repertoire of the musician.

Ivan Sokolov points to certain moments in his story.

1. Quotations: it was Satie, who started the revival of music citations in the XX-th century. Borrowing was very typical for his style.

2. Musicians come later than poets and artists to new phenomena in art. There is a stage-wise backlog of music from other arts. This natural lag is reduced to zero in the case of Erik Satie, who perceived the new trends in art very sharply.

3. The works of Sati is a manifest failure of professionalism. Many artists of that time have come to simplicity, being bored by late romanticism with its complicated harmonies almost indistinguishably traveling from one composer to another. One of the earliest and most consistent representatives of this «new simplicity» was Erik Satie. Even more: «primitivism» is also very important quality of Satie's music.

4. Humor. Satie loves to play with figure three. This trinity parody is associated with philosophic triads of Scriabin.

5. Satie proved that music can be created without contrast.

6. There are various methods of presenting Satie's cycle of piano pieces «Sports et divertissements».

7. Music of Satie, when he became a chartered composer.

8. «Primitivism» is also very important quality of Satie's music.

9. Borrowing.

10. The new style of Satie's music is manifested in the last triad — «Three Nocturnes».

11. Sati has influenced greatly his colleagues composers and those who came later.

The paper is written in a free form and, like any story of this unique musician, is a piece of art. The editors tried to stick to Sokolov-narrator's style, changing only minor details that are adequate only for oral conversation.

Keywords: Satie, concert, festival, quotations, pioneer, humor

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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

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

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая приставный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. 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 одностороннем либо полуторном интервале).

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

К статье необходимо приложить:

- 1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- * 1 абзац — предмет исследования;
- * 2 абзац — метод или методология исследования;
- * 3 абзац — научная новизна и выводы.

- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

- 3) Краткие сведения об авторе: 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.

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 своих 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.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- * соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- * полнота освещения библиографии по вопросу;
- * наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- * доказательность основных положений статьи;
- * в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- * вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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