

Ученые записки

2020
3(34)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**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.: 8(495) 691 30 78

E-mail: editor-in-chief@uz-
gnesin-academy.ru

<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать 02.10.2020 г.

Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано

в ООО «Сам Полиграфист»

109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2020

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

Дулова Е. Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения,
профессор

Зинькевич Е. С. (Украина)

Доктор искусствоведения,
профессор

Кирнарская Д. К.

Доктор искусствоведения,
профессор

Науменко Т. И.

Доктор искусствоведения,
профессор

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,
профессор

Сусидко И. П.

Доктор искусствоведения,
профессор

Цареградская Т. В.

Доктор искусствоведения,
профессор

Шеховцова И. П.

Кандидат
искусствоведения,

доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

Страница

главного редактора 3

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Татьяна Цареградская

О концепции трехуровневого анализа

Ж.-Ж. Натье 5

Анна Клепова

Электроакустика

в системе конвенциональных
музыковедческих представлений 17

Эдер Пена (Eder PENA)

О подходе к комической музыке:
анализ и композиция 27

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Юлия Галатенко

Поэтическая стилистика

Пьетро Метастазιο 38

Наталия Остроумова

К вопросу о драматургии
гамбургской оперы:

«Антиох и Стратоника»

Х. Граупнера и Б. Файнда 48

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Лариса Крупина

Принцип хроматической пружины
в полифонической теме:

путешествие по страницам истории 63

Ольга Астахова

О хронологической концепции

поэмы А. Скрябина «Vers la Flamme»

(«К пламени») 73

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Екатерина Макарецва

Концерт для альтовой домры

А. Ларина: К вопросу о драматургии
и композиции сочинения 83

ДРЕВНЕРУССКОЕ

ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Светлана Павлова

Содержание гимнографических
текстов как основа их певческой

интерпретации (на примере
песнопений святителю Николаю) 92

МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА

Илья Мелихов

Балканская душа

Небойши Живковича 107

Сведения об авторах 122

Аннотации и ключевые слова 125

Abstracts 129

Требования к статьям 133

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Несмотря на постоянство рубрик, на страницах этого издания, впрочем, как и всех предшествующих, многие темы, либо специфические ракурсы их обсуждения, представляются впервые.

Настоящий номер открывает статья Татьяны Цареградской «Жан-Жак Натье и музыкальный анализ». Среди различных методов и аналитических практик вопрос альтернативных подходов к изучению музыки включает и такой, который автор формулирует как «анализ анализа». Замечательное высказывание Ж. Ж. Натье: «Музыкальный анализ никогда не дает реальный образ анализируемого сочинения, не вскрывает его суть, но <... >» является импульсом к интересным рассуждениям и выводам автора.

Размышляя о том, является ли электроакустическая музыка уникальным явлением XX века, Анна Клепова в статье «Электроакустика в системе конвенциональных музыковедческих представлений» предлагает увидеть в новой музыке не только революционные прорывы, связанные со второй волной авангарда, но и черты, свойственные академическим традициям. Электроакустическая музыка рассматривается автором как закономерный этап ее эволюции.

Редкую проблему для музыковедения представил бразильский исследователь Эдер Пена (Eder Pena) в статье «О подходе к комической музыке: Анализ и композиция» (перевод с англ. Т. Цареградской), предложив своеобразную методологию анализа. Автор разделил композиторские техники, используемые для достижения юмористического эффекта, на три вида: а) *эксплицитные*, проявляющиеся в визуальных компонентах нотации, в частности, ремарках; б) *имплицитные* — в применении непривычных техник и инструментов; в) *синкретические*, связанные с обращением к различным языкам искусств, а также использованием цитат и аллюзий.

Рубрика, посвященная музыкальному театру, открывается статьей филолога-итальяниста Юлии Галатенко «Поэтическая стилистика Пьетро Метастазіо». Знаменитый итальянец, прославившийся, прежде всего, как реформатор оперных либретто, на сей раз предстает творцом прекрасной поэзии, чья стилистика, отличающаяся необычайной музыкальностью стиха, обеспечила и успех оперной реформы. Анализируя специфику итальянского стихосложения (в частности, роль гласных, составляющих основу итальянского языка и создающих особую красоту звучания), автор делает естественный вывод: итальянский язык сам по себе является прекрасной базой для поэтических и музыкальных экспериментов.

Статья Наталии Остроумовой «К вопросу о драматургии Гамбургской оперы “Антиох и Стратоника” Х. Граупнера и Б. Файнда» знакомит читателей не только с заявленной оперой, но и с идеями либреттиста Файнда о взаимодействии поэта и композитора, благодаря которым определяется его роль, во многом сходная с той, которую сыграл в итальянской опере Метастазіо. Представления (в частности, Г. Кречмара) о чисто развлекательном характере гамбургских оперных постановок того времени оказываются поколеблены.

Лариса Крупина в своей статье «Принцип хроматической пружины в полифонической теме: Путешествие по страницам истории» анализирует некую интертекстуальную «матрицу», которая послужила тематической основой целого ряда сочинений, начиная от хроматических опусов Я. Свелинка и Дж. Фрескобальди, а также ряда произведений И.С. Баха (прежде всего, органной фуги e-moll — BWV 548), и заканчивая фугами В.П. Задерацкого, Д. Шостаковича и Р. Щедрина, Д. Лигети, М. Зайчикова. В условиях новой хроматики барочные принципы по-прежнему востребованы музыкальной практикой.

Фиксация тончайших нюансов движения музыкальной ткани — такая задача аналитического метода, предлагаемого Ольгой Астаховой в статье «О хронотопической концепции поэмы А. Сябина *“Vers la Flamme”* (К пламени)». Сложное и многозначное понятие музыкального хронотопа («время-пространство», согласно Бахтину), чаще всего представляемое как некая абстрактная пара, обретает собственную авторскую трактовку, в которой данный феномен получает вполне конкретные характеристики, раскрываясь через ритмику и фактуру.

Произведения для народных инструментов не так часто попадают в поле зрения музыковедов. Екатерина Макарецова представляет статью «Концерт для альтовой домры А. Ларина: К вопросу о драматургии и композиции сочинения». Стилистика Концерта, наряду с характерными «авторскими приемами» Ларина, определяется разнообразной полифонической техникой, эффектами сонорного «шума» и алеаторического потока, а также смешением джаза и фольклорных интонаций, которые служат раскрытию сложной драматургической коллизии. Все это композитор подчиняет идее борьбы с разрушительными силами, которым противостоит излюбленный композитором незримый образ Китежа.

Статья Светланы Павловой «Содержание гимнографических текстов как основа певческой интерпретации (на примере песнопений святителю Николаю)», посвященная юбилею Ю.К. Евдокимовой, обращена к поэтическому духовному творчеству — песнопениям, связанным с любимым на Руси святым Николаем Чудотворцем. Автор поднимает вопросы певческой интерпретации гимнографических текстов на примере кондаков и тропарей в честь святого, в частности, тропаря «Правило веры», символизирующего образец праведности для христиан.

Илья Мелихов в статье «Балканская душа Небойши Живковича» знакомит с творчеством сербского композитора, музыкальный стиль которого связан с народной культурой балканского региона. Композитор-перкуSSIONист, пишущий преимущественно для ударных инструментов, а также для симфонического оркестра камерную и вокальную музыку, оказался во многом реформатором в сфере обучения и подготовки музыкантов к концертным выступлениям. Вполне закономерно, что его музыка обогатила концертный репертуар ударных инструментов.

Актуальные проблемы музыковедения

Татьяна Цареградская

О КОНЦЕПЦИИ ТРЕХУРОВНЕГО АНАЛИЗА Ж.-Ж. НАТЬЕ

Чем дальше развивается музыкальная аналитика, тем очевиднее становится неоднозначность ее завоеваний и тем ярче выявляются альтернативные тенденции. Начиная свою статью с такого туманного тезиса, я рискую вызвать неудовольствие читателя, но что же делать, если последние крупные аналитические форумы (а к таким, по всей вероятности, надо отнести последние форумы Euromac¹) непрерывно демонстрируют возможности *разных*, порой действительно альтернативных, аналитических методов и подходов?

Вот несколько примеров, наудачу взятых из программы последнего, Страсбургского, конгресса музыкальных аналитиков.

Джон Козлоски, глава Общества теории музыки Нидерландов, предложил доклад на тему: «Тристан и акт музыкального анализа: конфликты, пределы, возможности» [4]. Ученый развивает мысль о том, что вступление к «Тристану» Вагнера стало полем, где сталкиваются разные теоретические подходы, из которых он выбирает и анализирует три: 1) постримановский анализ Хорста Шаршуха; 2) историко-стилевой анализ Жака Шайи; 3) шенкеровский анализ Уильяма Митчела. Одной из существенных идей всего доклада становится проблема «рефокусировки» анализа, комплементарного взаимодействия тех или иных тенденций, обогащения нашего знания за счет множественности подходов.

Другой пример — доклад японской флейтистки Мичико Фуджита, которая свою научную работу сосредоточила на нескольких анализах пьесы Э. Вареза «Плотность 21.5», позволяющих обнаружить противоречивость разных интерпретаций [3].

Сам по себе такой подход не нов. Сравнение аналитических интерпретаций уже давно стало предметом обсуждения в разных контекстах, даже в русскоязычной среде, не избалованной широким знанием зарубежного

аналитического опыта. Можно встретить «анализ анализа» в рамках Второго конгресса нашего российского Общества теории музыки: Кнар Абрамян представила сообщение о двух аналитических подходах к Интермеццо ор. 117 №3 *cis-moll* Брамса, которое она рассматривает на пересечении шенкеризма и герменевтики, а Е. Лагутина сделала доклад на тему «Четыре анализа одной прелюдии Шопена (вопросы методологии)».

Однако если принять на вооружение такой подход (сопоставление анализов) не как факультативный, а как генеральный, то перед нами открывается перспектива, во-первых, пристального изучения аналитических методов как таковых, во-вторых, апробации их сильных и слабых сторон в ходе практического применения. И тогда можно констатировать, что насущным делом аналитика становится не только сам анализ, но и необходимость изучения различных подходов к анализу, перевода трудов и практического применения альтернативных принципов анализа на разнообразном историческом материале.

Одним из выдающихся образцов такой «конгломерированной» аналитики можно считать большую статью Жан-Жака Натье «Сравнение аналитических подходов с точки зрения семиологии (тема Симфонии Моцарта соль-минор, К. 550)» [7]. Позиции ученого, высказанные им в начале этой работы, нам представляется существенным привести полностью: *«Благодаря работам последнего десятилетия мы теперь можем понять, насколько различаются подходы к музыкальному анализу: я имею в виду некоторые главы книги Кермана "Размышляя о музыке" (1985, в Великобритании опубликовано под названием "Музыказнание"), статью "Анализ" в Гарвардском Новом музыкальном словаре (Де Вото, 1986) и статью Бенга в Новом словаре Гроува (1980), которая вышла отдельной книгой (Нортон, 1987), "Руководство по музыкальному анализу" Николаса Кука (1987) и "Музыкальный анализ в теории и практике" Уиттолла (1988).*

Такое разнообразие не радует, потому что оно разрушает существующую уверенность в возможностях анализа, на протяжении немалого времени существовавшую среди теоретиков. Но на пути к преодолению этих психологических откликов или инстинктивных реакций возможны два подхода к исследованию, противоположных по сути: попытаться свести все эти методы воедино или посчитать эти различия непреодолимыми.

Я бы хотел здесь обосновать и занять промежуточную позицию: музыкальный анализ никогда не дает реальный образ анализируемого сочинения, не вскрывает его суть, но представляет собой конструкцию, помогающую извлекать из анализируемого объекта определенное число данных, которые считаются существенными для того, чтобы описать это сочинение. Важный вопрос — понять, какие черты считать существенными в выборе основания для анализа. Это придаст нашей дисциплине объединяющий импульс, обычно отсутствующий» [7, 1–2].

Разделяя позицию Натье в отношении того, что каждый анализ есть конструкция, позволяющая получить некоторое количество данных (то есть по

определению не все), мы вправе задать следующий вопрос: а какие же черты считать существенными? Наверное, однозначно на этот вопрос ответить невозможно, поскольку для разных аналитических школ они будут отличными, к тому же в каждом произведении есть некое свое существенное, видимое каждому аналитику индивидуально, от которого он будет отталкиваться в анализе. Поэтому обратимся для примера к самому Натье и постараемся уяснить его собственный взгляд на это существенное. Для этого воспользуемся демонстрацией метода композитора, отраженного в ряде его работ.

Натье уже становился «героем» повествования в отечественной литературе; мы адресуем всех интересующихся к книге Е. Д. Кривицкой «Музыка Франции: век двадцатый» [1], в 5 главе которой охарактеризованы основные черты научного метода Натье и других видных французских и франкоязычных теоретиков XX века. Мы возьмем за основу рассуждений не ту работу, которую считают фундаментальной теоретической работой Натье, — «Основы музыкальной семиологии» [5], а последовавшую за этой книгой масштабную статью «Варез “Плотность 21.5”: семиологический анализ» [6], в которой аналитик демонстрирует именно письменный заверченный анализ². Почему анализ называется «семиологический», мы поговорим в необходимый момент, но первым делом представляется нужным описать аналитический подход в целом.

Для того чтобы акт анализа был как можно полнее и объемнее, Натье предлагает трехэтапную процедуру, названную им: *нейтральный уровень, поэтический анализ и эстетический анализ*. Комментируя «нейтральный уровень», ученый говорит: «нейтральный уровень есть уровень описания, содержащий как можно более исчерпывающий перечень всех типов конфигураций, встречающихся в партитуре» [6, 244]. «Уровень называется нейтральным, поскольку он не должен показывать ни процесс создания, благодаря которому складывается произведение (поэтика³), ни процессы восприятия (эстетика), которые складываются в результате разворачивания. В этом смысле нейтральный уровень нейтрализует все то, что относится к поэтике и эстетике. С другой стороны, нейтральный уровень обеспечивает те элементы, которые будут иметь прямое отношение к поэтике и эстетике» [Там же].

Из слов самого Натье можно понять скорее некое апофатическое отношение к существу нейтрального уровня — он не есть творческий процесс, и также не есть нечто данное нам в восприятии. Есть еще две характеристики нейтрального уровня, которые мы приводим по переводу Е. Кривицкой: «Нейтральный уровень — это записная книжка: он позволяет сделать явными те единицы, которые при чисто техническом или чисто эстетическом анализах могут быть упущены... Нейтральный означает, что мы идем до границы применения процедуры [сегментации] независимо от полученных результатов» [1, 226]. Из этих определений характеристика не очень понятна. Попробуем дать описание нейтрального уровня, каким он видится в ходе анализа. Для начала обратимся к демонстрации «нейтрального уровня», представленной

в статье о Варезе, а также в работе «Сет-теория Алана Форта, анализ нейтрального уровня и поэтика» [8].

Основной процедурой в анализе нейтрального уровня становится *процесс сегментации*, то есть «рассечения» музыкального произведения на разноровневые фрагменты, имеющие под собой какие-то основания. Это начальный и фундаментальный уровень анализа.

Собственно, не Натье первым обозначил проблему сегментации: относительно важности сегментации однозначно высказываются практически все крупные аналитики. Натье отличается от других ученых тем, что принципиально не опирается на какие-то известные заранее предопределенные позиции: он не говорит о темах или мотивах, об аккордах или фактурных фигурах, о фразах или периодах. Фактически любое сочинение рассматривается им поначалу (быть может, несколько нарочито) с позиции «отстранения», вне контекста тех или иных теоретических учений. Поэтому опорой такого анализа, похоже, может стать лишь инструментарий общей логики: тождество — различие, сходство — подобие, точность — неточность. В известном смысле ученый действует по схеме, аналогичной изучению какого-то совсем неизвестного языка. Выделяются разномасштабные единицы, подобно тому как предложения включают в себя слова, а слова включают слоги.

Поскольку пьеса Вареза одноголосна, то сегменты могут быть определены в своих границах либо мелодически, либо ритмически, либо в сочетании одного с другим (пример 1).

Пример 1. Текст Вареза (первые 17 тактов)



То, что предлагает Натье, представляет собой четырехъярусную систему фрагментации (пример 2).

Пример 2

The musical score for Example 2 is presented in three systems, each representing a different part of the composition. Above the staves, a hierarchical segmentation is shown with boxes labeled 'Parts', 'Sections', 'Sequences', and 'Units'. The first system, labeled '1st part', contains units 1 through 6, grouped into sections I, II, and III. The second system, labeled '(1st part)', contains units 7 through 13, grouped into sections I, II, and III. The third system, labeled '(1st part)', contains units 14 through 21, grouped into sections IV, V, and VI. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *p*, *ff*, and *fff*, along with articulation marks like accents and slurs.

Сегментация (или фрагментация) обозначена автором скобками по ходу пьесы.

Самые крупные фрагменты названы «части» (parts) — это графически верхний слой; внутреннее разделение частей на синтаксически более мелкие фрагменты определены как «разделы» (sections) и «последования» (sequences), и самый мелкий уровень подразделения именуется «единицы» (units). Чем мотивирована эта сегментация?

Вопрос о сегментации в целом может быть отнесен к числу самых сложных в анализе. Не только анализ Натье, но и другой относительно точный метод анализа — сет-анализ, разработанный Аланом Фортм, требует в качестве первого шага необходимость разделения музыкального текста на наименьшие, как выразился Натье, «конфигурации», то есть осмысленные единицы, связанные в неделимое целое тем или иным образом. Натье начинает анализ нейтрального уровня с детального разбора этих конфигураций (единиц) — пример 3.

Пример 3

The musical score for Example 3 is presented in three systems, each representing a different part of the composition. Above the staves, a hierarchical segmentation is shown with boxes labeled 'Parts', 'Sections', 'Sequences', and 'Units'. The first system, labeled 'I', contains units 1 through 3, grouped into sections A and B. The second system, labeled 'II', contains units 4 through 6, grouped into sections A and B. The third system, labeled 'III', contains units 7 through 9, grouped into sections A and B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *p*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs.

И именно здесь становится понятным, почему он называет свой анализ «семиологический». Поясняя свои действия, Натье пишет: «Я проиллюстрирую принципы сегментации музыкальных синтагм в соответствии с разными парадигматическими осями» [6, 248].

Произнося «синтагма», Натье немедленно погружает нас в контекст лингвистической теории де Соссюра и всех тех тонкостей, которые возникают при переходе от одной науки к другой. Поскольку «синтагма» есть ключевое понятие структурной лингвистики, постольку мы видим, что Натье находится в числе тех, кто мыслит музыку как язык.

Не входя в обсуждение этой глобальной проблемы (является музыка языком или не является⁴), продолжим исследование того, как синтагма (она же, судя по всему, «конфигурация», она же «сегмент») извлекается из музыкального текста. Приведенный пример (первая строка пьесы Вареза, шесть единиц) не дает нам возможности точно определить, что именно тут называется «синтагмой». Если идти вслед за лингвистикой, то синтагмой (буквально «вместе построенным») здесь можно назвать и первую единицу (ее же можно именовать «элементом», то есть «неделимым»⁵), и последование «первая плюс вторая», что, согласно Соссюру, можно считать последованием определяющего и определяемого. Возможно, более адекватным будет понимание Л. В. Щербой, который называл синтагмой «возникающие в речи интонационно организованные фонетические единства, выражающие единое смысловое целое и могущие состоять из одной или нескольких ритмических групп» [2]. В этом определении можно усмотреть одно довольно лукавое указание: «одна или несколько ритмических групп». Одна или несколько? При взгляде на монодию Вареза очевидно, что первые два с половиной такта дают нам две разные ритмические смысловые группы, которые имеют в себе как сходство, так и различие: *f-e-fis* и *cis-fis-cis-g*.

Сходство состоит в том, что каждая из этих групп представляет собой общее ритмическое движение к самому длинному тону, подобно некоторым видам мелизмов, и заставляет слышать в заключительных тонах первой и второй групп некий аналог опорным тонам. Но, говоря об опорных тонах, терминах, имеющих отношение к модальной теории, автор статьи немедленно вступает в противоречие с методом Натье. Его позиция состоит именно в том, чтобы не примешивать к нейтральному уровню никакие ассоциации, никакие аналогии, наводящие на услужливо подсказываемые историко-культурным сознанием интерпретации. Оставим пока в стороне вопрос о том, в чем же польза такого «дистиллированного» подхода и продолжим движение по тексту пьесы.

Очевидно, что возникают пары сходных мотивных структур⁶ (сходны четные — 1,3,5 и нечетные — 2,4,6), и дальше ученый пользуется парадигматическим их уподоблением, аналогично тому, как в лингвистике рассматриваются ассоциативно подобными друг другу морфемы или лексемы.

Не называя эти конфигурации мотивами, автор вновь старательно избегает контекстов старых теорий: если именовать их мотивами, сразу возникнет почва для сравнения с классической музыкой, а этого Натье хочет (по крайней мере, на этом этапе) избежать.

Пристально всматриваясь в свои единицы, автор усматривает именно самые общие свойства сегментов — идентичность и подобие. Звуковысотную идентичность Натье наблюдает у сегментов [1] и [3], ритмическое подобие — у сегментов [1], [3], [5] (пример 4).

Пример 4



Рассуждая о подобии, Натье замечает, что сходства между этими элементами больше, чем различий, и поэтому различиями в данном случае можно пренебречь, поместив их в группу «эквивалентных».

Оставшиеся единицы [2], [4], [6] могут быть парадигматически соотнесены двумя способами: на основании ритма (пример 5) и на основании звуковысотного подобия (пример 6).

Пример 5



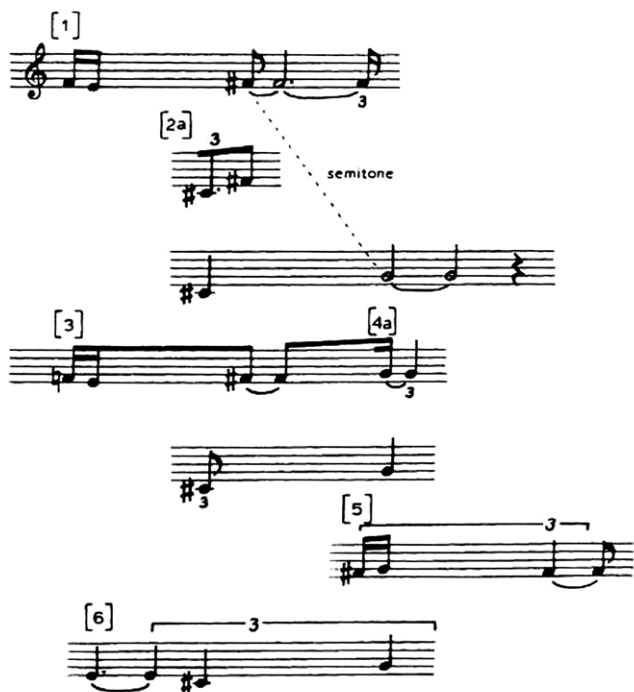
Пример 6



Натье не упускает из виду это противоречие в структуре единицы и в результате подробных рассуждений о том, что более здесь важно, ритмическое начало или мелодическое, приходит к выводу, что в структуре второго элемента звуковысотность иерархически доминантна. А это значит, — и первая,

и вторая единицы (они же 1, 3, 5 и 2, 4, 6, если следовать сквозной нумерации) имеют в своей основе именно звуковысотный генезис, оставляя ритмические закономерности в роли дополнительных, второстепенных. Поэтому исследователь углубляется в дальнейшие звуковысотные отношения этих «двучленов» (может быть, это и есть синтагмы? — Т. Ц.) и выстраивает следующую парадигматическую конструкцию (пример 7).

Пример 7



В этом примере Натье «нарезает на кусочки» первый пятитакт таким образом, чтобы показать отношение между значимыми тонами *fis* и *g*, что высвечивает дополнительные «обертоны» всей этой, скажем, мелкой «возни» между звуками внутри тритона. Это позволяет ему сделать вывод о том, что *g* определенно более значимый тон и даже назвать его «полюсом» (*polar note*). В то же время он замечает, что этот тон все время сдвигается, как бы мигрирует, его появление ритмически непредсказуемо, и это, по мнению ученого, существенная его черта. Следующий шаг, который делает Натье, — вновь рассматривает начальный пятитакт с точки зрения его *синтагматического* развертывания.

Итак, процесс исследования на нейтральном уровне идет по пути: 1) сегментации, 2) парадигматического сопоставления, 3) синтагматического рассмотрения. Так же, как и в сосюрговской лингвистике, синтагматика представляет собой непосредственное изложение текста в его развертывании, парадигматика же направлена на сопоставление подобных друг другу единиц.

И так же как в структурном анализе нередко можно видеть поиск ключевых слов, здесь идет параллельный процесс выделения опорных звуковысотных точек (или, говоря словами Натье, «полюсов»).

Натье оценивает и значимость этих принципов: если парадигматика позволяет выделять схожие единицы и сопоставлять их на расстоянии, то синтагматика — видеть их распределение, «дистрибуцию».

То, что радикально отличает позицию Натье от известных нам аналитических подходов — это принципиальное изучение вначале самых мелких единиц музыкального текста, из которых постепенно «собирается» все целое. Этим он коренным образом отличается от формального анализа (известного нам под названием «анализ формы») и от так называемого «целостного», критерии которого, в сущности, до сих пор непонятны⁷. Поскольку Натье все же хочет видеть в анализе музыки науку, а не искусство, он вполне обоснованно верифицирует свой анализ, даже самые мелкие его процедуры. Это, конечно, делает сам текст анализа невероятно тяжелым, неудобочитаемым, перегруженным различными объяснениями. И поэтому дальше рассказывать, как Натье, согласно своему же выработанному алгоритму, рассматривает сначала первую часть, потом вторую, а затем третью, мы не будем. Укажем лишь на то, что, проделывая этот «микрохирургический» процесс, постепенно находя «полюса» в разворачивании следующих разделов пьесы, отсекая самым тщательным образом существенное (то есть преобладающее) от несущественного (то есть второстепенного в буквальном смысле), Натье шаг за шагом определяет звуковысотную логику появления этих «полюсов». Он выстраивает ее очень постепенно, выверяя каждое построение с точки зрения иерархии существенного и несущественного, и, наконец, осторожно составляет из мелких «кирпичиков» некий «становой хребет» всей композиции, обсуждая по ходу дела, можно ли считать звуковысотную организацию тональной, модальной или атональной? Эти провокационные вопросы он оставляет на время без ответа, поскольку ответ будет зависеть в том числе от того, что считал сам Варез — а это уже задача второго раздела работы, «поэтического».

В результате первый раздел анализа, тот самый «нейтральный уровень», занимает добрую половину статьи, при том, что разбор этой небольшой пьесы Вареза в целом размещен на 99 страницах журнального текста! В анализ включаются все параметры пьесы, не только мелодика и ритмика; Натье также добросовестно изучает динамику, артикуляцию, штрихи и прочую «диакритику»⁸, поскольку среди авторских знаков имеются также и «запяты» (пример 8).

Пример 8



Конечно, нейтральный уровень — это всего лишь подготовительная стадия ко всем прочим подходам и интерпретациям, но его значение мне кажется неоспоримым, особенно в таких осторожных и грамотных руках, как Натье.

Это понимаешь, когда он переходит к исследованию творческого процесса пьесы, и те данные, которые были получены в результате этой огромной индуктивной работы, заставляют исследователя критически отнестись к характеристике пьесы, данной самим Варезом: *«Несмотря на монодийный характер “Плотности 21,5”, жесткость ее структуры полностью определена гармонической схемой, тщательно прописанной в развертывании мелодии. “Плотность 21,5” основана на двух коротких мелодических идеях, первой — модальной и в бинарном ритме, второй — атональной и в тернарном ритме, что добавляет гибкости коротким построениям, разделяющим проведения первой идеи»* [6, 302–303]. Помимо того, что из других текстов самого Вареза становится понятным, что ему не очень был ясен смысл применяемых терминов «тональный–модальный–атональный», и в этом плане мы не можем полагаться на его характеристику, Натье также детально останавливается на том, что у Вареза названо «гармонической схемой». Опуская все изобилие деталей свидетельств и перекрестных сведений, следует дать лишь ключевую трактовку пьесы, которую исследователь приводит, исходя из слов Ксенакиса (а он, в свою очередь, опирается на сказанное Одиль Вивье, первого биографа Вареза, автора книги о нем): *«Варез мечтал о спиральной шкале, то есть таком круге квинт, который бы не заканчивался чистой октавой»* [6, 318]. Наверное, образ спиральной шкалы действительно лежал в «анамнезе» этой пьесы, несмотря на провокативное и дезориентирующее название⁹.

Как же все-таки оценить анализ Натье? Это зависит от того, какую позицию занять и чего в анализе искать. Если солидаризироваться с точкой зрения самого Натье, утверждающего, что анализ должен содержать всю возможную детальную аргументацию, и если придерживаться его исследовательской оптики, подразумевающей внимание к самым мелким деталям материала, то можно констатировать успех замысла.

Однако сам же Натье и указывает на обратную сторону своей идеи: он говорит о том, что анализ — это жанр, который гораздо удобнее осуществлять в устной форме, и что именно письменная его фиксация вынуждает к предельной точности и детальности высказывания. Как мы видим, это неизбежно ведет к явной «неудобочитаемости» текста. Но к читаемости Натье и не стремится, идя по пути наибольшего сопротивления и описывая максимум деталей. В дальнейших своих работах он решает эту проблему иначе, выбирая еще более короткие тексты, чем пьеса Вареза. Последняя книга Натье — это анализ песни пастуха из «Тристана и Изольды» Вагнера [9], где аналитическая технология опирается на сопоставление максимального количества методов и ее воплощение занимает 401 (!) страницу.

Завершая статью, я бы хотела признаться, что передо мной не стояла цель ни апологетики Натье, ни его критики (тем более что полемика вокруг

«нейтрального уровня» ведется вот уже несколько десятилетий); скорее можно говорить о желании немного раздвинуть горизонты и оценить возможности иного типа логики.

Хочется в заключение снова процитировать Натье: «Музыкальный анализ, подобно произведениям, которые он описывает, есть феномен символический, поскольку он представляет собой результат человеческой деятельности и тем самым имеет собственную “поэтику”; он оставляет свой “след” (то есть текст анализа) и поэтому может быть прочитан, интерпретирован и оспорен (эстезика)» [6, 263]. И это, наверное, самое главное, что может быть в анализе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век XX / Москва–СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.
2. Филатова Е. В. Синтагма в лингвистическом учении Л. В. Щербы. URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/50.html>
3. Fujita M. Analyses comparees, segmentations et interpretations. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext.-Michiko-Fujita.pdf>
4. Koslovsky J. Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/tristan-and-the-act-of-music-analysis-conflicts-limits-potentialities-2/>
5. Nattiez J.-J. Fondements d'une sémiologie de la musique / Union générale d'éditions. 1976. 448 p.
6. Nattiez J.-J. Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poietics URL: https://www.researchgate.net/publication/255609401_ALLEN_FORTE%27S_SET_THEORY_NEUTRAL_LEVEL_ANALYSIS_AND_POIETICS
7. Nattiez J.-J. Varese «Density 21.5»: a study in semiological analysis / Music Analysis, v. 1 № 3 (Oct., 1983). P. 243–340.
8. Nattiez J.-J. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K. 550) / Contemporary Music Review, Vol. 17, 1998. Iss. 1. P. 1–38.
9. Nattiez J.-J. Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner. Paris: Vrin, 2013. 401 p.

REFERENCES

1. Krivitskaya E. D. Muzyka Francii: vek XX [Krivitskaya E. D. Music of France: century XX] / Spb., Moskva: Centr gumanitarny'x iniciativ [Saint Petersburg, Moscow, Center for humanitarian initiatives]. 2012. 336 c.
2. Filatova E. V. Sintagma v lingvisticheskom uchenii L. V. Shherby [Filatova E. V. Syntagma in the linguistic teaching of L. V. Shcherba]. URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/50.html>
3. Fujita M. Analyses comparees, segmentations et interpretations [Fujita M. Analyzed comparisons, segmentations and interpretations]. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext.-Michiko-Fujita.pdf>
4. Koslovsky J. Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/tristan-and-the-act-of-music-analysis-conflicts-limits-potentialities-2/>
5. Nattiez J.-J. Fondements d'une sémiologie de la musique / Union générale d'éditions [Nattiez J.-J. Foundations of a semiology of music / Union générale d'éditions]. 1976. 448 p.
6. Nattiez J.-J. Varese «Density 21.5»: a study in semiological analysis / Music Analysis, v.1 № 3 (Oct., 1983). P. 243–340.

7. Nattiez J.-J. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K. 550) / Contemporary Music Review, Volume 17, 1998. Iss. 1. P. 1–38.
8. Nattiez J.-J. Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poietics. URL: https://www.researchgate.net/publication/255609401_ALLEN_FORTE%27S_SET_THEORY_NEUTRAL_LEVEL_ANALYSIS_AND_POIETICS
9. Nattiez J.-J. Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner [Nattiez J.-J. Analyses and interpretations of music: the melody of the shepherd in the Tristan and Isolde by Richard Wagner]. / Paris: Vrin, 2013. 401 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Euromac — европейский форум обществ теории музыки, проводимый с интервалом в три года и соединяющий на одной площадке ученых разных стран не в рамках какой-то одной темы, а скорее в духе некоего смотра разных актуальных областей, пересекающих интересы групп исследователей. Более подробно см.: euromac2017.unistra.fr
Приведем список европейских обществ теории музыки, существующих в настоящее время: Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), Gruppo Analisi et Teoria musicale (GATM), Polskie Towarzystwo Analizy Muzycznej (PTAM), Société belge d'analyse musicale (SBAM), Société française d'analyse musicale (SFAM), Society for Music Analysis (SMA), Society for Theory of Music / Obščestvo teorii muzyki (OTM), Vereniging voor Muziektheorie (VvM).
- ² Собственно анализ можно встретить и в упомянутой книге, но Натье, отвечая на инвективы коллег в отношении слишком кратких и не очень показательных анализов, специально задался целью демонстрировать возможности метода на примере Вареза.
- ³ Термин, употребляемый Натье — *poietics* (от лат. *poesis*), казалось бы, ничто не мешает перевести как «поэтика». Однако в русскоязычной гуманитарной науке над термином «поэтика»росло такое количество трактовок, что отделять какие-то специфические значения значило бы сильно углубляться в не очень существенные для данного анализа подробности. Поэтому мы сочли возможным использовать для транслитерации латинское слово *poesis* (означающее «творю, делаю») и оно оставлено здесь в своем реальном звучании.
- ⁴ Заметим лишь, что спектр мнений разнится «с точностью до наоборот»: Ксенакису, например, принадлежит утверждение «музыка не есть язык», в то время как многие музыковеды (в частности, Асафьев) полагают и полагают музыку как язык со всеми его составляющими (вследствие чего употребляемыми становятся такие языковые термины, как «лексика», «семантика» и др.) Точка зрения самого Натье достаточно компромиссна: он считает возможным применять некоторые термины лингвистики, но языком музыку называть не рискует.
- ⁵ Латинское понятие «элемент» весьма туманно в своей этимологии, но вполне совпадает с греческим «атомос» — «неделимый».
- ⁶ В тексте эти краткие группы звуков Натье иногда именует «жестами».
- ⁷ Мы упоминаем здесь лишь самые распространенные в отечественной практике виды анализа, используемые преимущественно в процессе обучения и потом по умолчанию многими музыкантами-исполнителями (а иногда и музыковедами) полагаемые как единственно возможные.
- ⁸ Как известно, диакритические знаки — это применяемые в языке особые значки для модификации или уточнения других знаков.
- ⁹ Как известно, название «Плотность 21.5» — это физическая характеристика экспериментальной флейты, плотность материала — платины, из которой она была сделана.

Анна Клепова

ЭЛЕКТРОАКУСТИКА В СИСТЕМЕ КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Электроакустическая музыка — явление далеко не новое на сегодняшний день. Оно весьма востребовано в среде композиторов, звукорежиссеров и исполнителей, привлекает множество слушателей. Несмотря на это, его осмысление можно считать открытым, поскольку имеются разночтения в терминологии, жанрах и отсутствует общепринятый метод анализа.

Во многом подобные расхождения связаны в первую очередь с авторскими толкованиями электроакустики как уникального явления XX века. Так ли это на самом деле? Является ли она действительно революцией в музыке? Или все-таки можно увидеть в ней продолжение традиций академической музыки, то есть очередной виток эволюции?

Попробуем найти ответы на все поставленные вопросы. В статье предложен взгляд на это явление в контексте развития музыки в целом, в системе конвенциональных музыковедческих представлений.

Рассмотрим сначала «революционные» черты этого течения.

Отправной точкой электроакустики считается вторая волна авангарда¹. Ретроспективно оценивая ситуацию в искусстве 1980-х гг, К. Штокхаузен писал: «Вот уже около сорока лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки» [19, 10].

Безусловно, тембровый поиск и расширение категории музыкального звука привлекали композиторов, радикально настроенных по отношению к устоявшимся эстетическим правилам. Соответственно, электроакустика стала одним из инструментов их «революции».

«Взрыв» состоялся благодаря использованию современных технологий, так или иначе связанных с электрическим током, однако они довольно быстро устаревали. Так, прорыв магнитофонной музыки начала 50-х гг. сейчас уже выглядит анахронизмом.

Стоит подчеркнуть, что инструментарий вчерашний и, судя по всему, завтрашний не может существовать без электричества, поэтому корень «электро» закрепился в названии с 60-х годов. Так стали называться композиции, «совмещающие разные технологии» [18, 4].

Терминология этого музыкального направления отражает вехи его развития, она требует отдельного рассмотрения и анализа. Ее расцвет пришелся на время второй волны авангарда. Он был связан с появлением ряда течений, пропагандирующих свои звуковые эстетики:

- конкретная музыка (*musique concrète*) — термин конца 40-х годов, введен во Франции для определения музыки, созданной на основе природных и урбанистических звуков, отделенных от своего источника и контекста;
- музыка для пленки (*tape music*) — термин начала 50-х годов, введен в США, акцентирует внимание на носителе информации (магнитофонной ленте);
- электронная музыка, электроника (*elektronische musik*) — термин начала 50-х годов, введен в Германии для обозначения музыки, созданной исключительно средствами электричества;
- компьютерная музыка (*computer music*) — термин середины 50-х годов, введен в США, указывает на применение компьютера при создании музыки.

Эти названия используются в России зачастую как синонимы электроакустики, что не совсем верно из-за стирания установленных границ приведенных эстетик. По отношению к электроакустике могут быть использованы понятия «экспериментальная музыка», «звуковое искусство» или «студийная музыка», что создает дополнительную путаницу в определении рамок течения.

Для того чтобы проследить теоретическое осмысление этих явлений в музыковедческой среде, сравним определения авторитетных энциклопедий и словарей.

В издании словаря Гроува 1980 года присутствует статья об электронной музыке. «Конкретная музыка» рассматривается как один из этапов ее развития [21, 107–109]. В переизданной версии 2001 года в разделе «Электронная музыка» находим: «смотри “Электроакустическая музыка”». В этой статье конкретная и электронная музыка оцениваются как параллельно развивавшиеся эстетики одного течения — электроакустической музыки. Под этим термином подразумевается «музыка, в которой электронные технологии, сейчас в первую очередь компьютерные, используются для доступа, генерирования, изучения и формирования звукового материала, музыка, в которой динамики являются первичным посредником в воспроизведении» [22, 59]. Оба издания (1980 [21, 603–615] и 2001 [22, 203–218]) годов имеют раздел «Компьютер и музыка», в котором описываются все способы его применения: от нотопечатания до синтеза звука и создания алгоритмической композиции.

В Музыкальной энциклопедии 1974 года присутствует определение конкретной музыки [7, 903–904], но нет даже упоминания об электронной и компьютерной. Словарь Акопяна 2010 года также не содержит раздела о компьютерной музыке, но отдельно поясняет конкретную [1, 270] и электронную музыку [1, 698–699], а также живую электронику [1, 209]. Примечательно, что в статье об электронной музыке говорится, что *«электронная музыка и конкретная могут объединяться термином электроакустическая»* [1, 698].

В большинстве современных исследований для характеристики композиций, созданных с применением технических устройств, используется слово «электроакустическая». При этом трактовки несколько разнятся. Приведем некоторые из них. Д. Смолли и С. Эммерсон называют электроакустической ту музыку, *«для которой акустическая система является наилучшим способом воспроизведения»* [15], А. Уиттолл рассматривает ее как *«музыку, которая включает комбинации инструментальных и вокальных звуков с их электронными трансформациями (часто производимых через компьютер) или с заранее записанными звуками»* [23]. А. Артемьев отмечает: *«Она подразумевает не только искусственные электронные тембры, но также и звук, извлекаемый из акустических инструментов, различные шумы как естественного, так и искусственного происхождения. Затем все это многократно обрабатывается в студии»* [3]. А. Бундин называет ее *«целостным явлением музыкального искусства XX–XXI веков, особенность которого заключается в опоре на применение электроакустических технологий в процессе композиции и исполнения произведений»* [2, 23].

Фактически электроакустическая музыка сейчас объединяет в себе все эстетики и технологии расширения музыкального звучания и при этом не делает никаких стилистических или эстетических ограничений, включая в себя и массовые жанры. Таким образом, это революционное явление 1950-х годов уже имеет свою эволюцию развития и теоретического осмысления.

Рассмотрим электроакустику как виток общей истории музыки.

Показательной в этом отношении является статья «времени большого взрыва» Х.-Х. Штукеншмидта [20], в которой музыковед разделяет историю музыки на три эпохи: вокальную, вокально-инструментальную и вокально-инструментально-электронную².

Говоря об эволюции, мы обязательно должны обнаружить связующие звенья. Так, инструментальная музыка начала свое бытование благодаря вокальной, и затем продолжила параллельное ей автономное существование. Связь между ней и электроакустикой просматривается в конструировании инструментов, использующих электричество.

Появление электроорганов, клавесинов, электрогитар А. Володин в своей книге «Электромузыкальные инструменты» сравнивает с реформами Т. Бема и И. Мюллера [4, 7]. Он предлагает следующую классификацию:

1) электрофицированные «промежуточные» инструменты³ (такие как электрогитара), некоторые из которых мы можем называть электроакустическими;

2) электрические (электромеханические) инструменты, которые могли отчасти сохранять общепринятые исполнительские средства (клавиатуру, педали), однако возбуждение звуковых колебаний в них происходит в электрической форме (через электростатические, электромагнитные или фотоэлектрические генераторы звука)⁴;

3) электронные инструменты, к ним уже можно отнести полноценные цифровые и аналоговые синтезаторы и органы-портативы, которые могли как имитировать тембр акустических инструментов, так и генерировать новые тембры.

Если говорить об имеющейся зарубежной классификации данного явления, то электромеханические и электроакустические инструменты рассматриваются как электронные инструменты [22, 67]⁵.

Мы не можем предположить о дальнейшем развитии и систематизации в этой области, поскольку создаются новые интерактивные инструменты (упомянем ReacTable (2003), AudioCubes (2004) и т. д.). Однако можем допустить, что электроинструменты войдут в раздел электроакустических, так же как в свое время произошло с электронной музыкой, либо наоборот, все приспособления будут базироваться в студии, превратившись большей частью в компьютерную музыку.

Попытки внедрения электроинструментов в академическую музыку были предприняты еще в первой половине XX века во Франции. Однако большее распространение они получили в массовой культуре, например, в сферах индустриал (*industrial*), эмбиент (*ambient*), различных жанрах танцевальной музыки и т. д. Появление рок-оперы, постклассического мюзикла и инструментального кроссовера можно уже рассматривать как влияние неакадемической культуры на академическую.

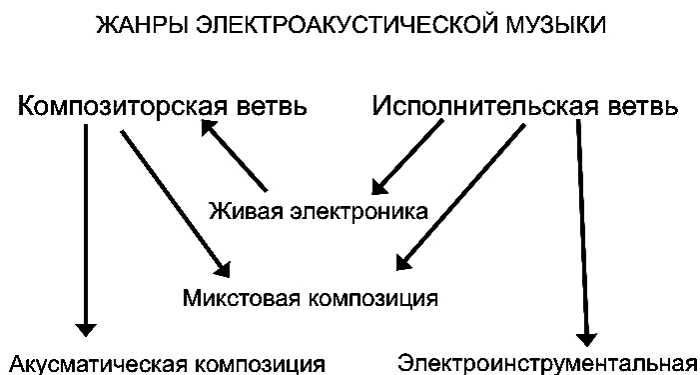
Некоторые из инструментов изначально не были предназначены для концертного исполнения, а были адресованы композитору⁶. Также усилило разрыв между «исполнительскими» и «композиторскими» инструментами развитие звукозаписывающих технологий.

Рискнем ввести понятие двух магистральных ветвей развития электроакустической музыки/электроакустического инструментария. Первая ветвь — исполнительская, она по своей сути является витком эволюции вокально-инструментальной музыки. Вторая ветвь — композиторская, исключая исполнителя как посредника между композитором и аудиторией, по своей сути революционная как в области восприятия, так и исполнения музыки.

Опираясь на взаимодействие исполнительской и композиторской музыки, можно вывести «жанры» электроакустической музыки в целом (см. рисунок 1). Итак, по степени взаимодействия между этими двумя ветвями мы можем выделить:

- акустическую композицию — чистая композиторская музыка, созданная в студии средствами обработки записанных или синтезированных звуков, воспроизводящаяся без участия исполнителей (через систему динамиков);

Рисунок 1



- электроинструментальную композицию — чистая *исполнительская музыка*, ее можно перевести в традиционную нотацию, она предназначена для исполнения на электроакустических инструментах или с применением электронных;
- живая электроника — *композиторская музыка* с участием исполнителей, где извлекаемый звук обрабатывается в режиме реального времени звукорежиссером (чаще самим композитором) в компьютерных программах;
- микстовая композиция — музыка, созданная с помощью одновременного звучания акустических инструментов и заранее созданной фонограммы, содержащей записанные/сгенерированные обработанные звуки.

Стоит заметить, что любая звуковая композиция может стать частью мультимедийного проекта или перформанса, включающего визуальные технологии для облегчения ее восприятия слушателем.

Теперь затронем вопросы анализа электроакустики в рамках академической музыки.

Исполнительские композиции не требуют нового метода, так как они имеют привычную нотацию.

Композиторские опусы, наследующие традиции «взрыва» 40-х годов прошлого века, вызывают множество вопросов, касающихся музыкального синтаксиса, тематизма и т. д. Отдельная сложность заключается в отсутствии привычной нотации (в лучшем случае можно обнаружить графический эскиз композитора), так как электроакустическая музыка относится к своего рода «бесписьменной» традиции.

Основным целью и средством электроакустической музыки является тембр. В связи с этим возникает вопрос формы и материала электроакустического сочинения. Что есть что? Создание тембровой композиции — цель сочинения, но ведь сам материал (то есть звук) — уже результат работы ком-

позитора. В создании сочинения чаще всего выделяются две стадии: первая стадия — это формирование звука (напластовывание различных записанных или синтез звуков), вторая — изложение полученных ранее сформированных звуков, то есть выстраивание драматургии в целом.

Видится возможным введение некоторого алгоритма анализа, состоящего из трех ступеней.

Первым его этапом может стать *описательный* слуховой анализ, базирующийся на исследовании психоакустики, сонорной и сонористической музыки. Его цель — определение количества и качества тембров, которые в самом общем смысле заменяют тематизм.

Для описания звуков электроакустической музыки не существует утвердившегося на сей день словаря. Исследования в области электроакустики⁷ свидетельствуют о необходимости учета технологий, эстетических манифестов времени создания и композиторских ремарок. Кроме того, видится вполне приемлемым внесение для удобства восприятия текста своего личностного слушательского опыта-впечатления посредством органолептического метода.

Среди западных исследователей приверженцем этого подхода является Л. Ланди [16]. Важным на данном этапе становится процесс сегрегации звуковых потоков по принципу подобия, дискретности, непрерывности, контрастности. А. Смирнов описал это так: «Музыкальная сегрегация — разделение на звуковые потоки, то есть субъективное выделение определенной группы звуковых источников (например, при музыкальной полифонии слух может отслеживать развитие мелодии у отдельных инструментов); подобие — звуки, похожие по тембру, группируются вместе и приписываются одному источнику; непрерывность — слуховая система может интерполировать звук из единого потока» [10, 519].

После слуховой сегрегации тембрового тематизма можно рассмотреть его изложение и работу композитора. Описывая эти явления, вполне допустимо говорить о «темброинтонировании — виде интонирования, в котором основную музыкально-выразительную нагрузку несут микроизменения во внутренней структуре звука» [11, 107], о «тембровой модуляции» — плавном переходе от тембра к тембру, либо о тембровом сопоставлении и уровне его контрастности. Уместным видится использование словаря спектральной музыки.

Особую роль, так же как и в сонорной музыке, играет динамика. Именно она является отправной точкой в определении драматургической линии и общей формы произведения.

Вторым этапом, подтверждающим/дополняющим или опровергающим слуховые наблюдения, может стать компьютерный анализ записи. Он применим для точного измерения физических характеристик звука (высота, относительная громкость и продолжительность)⁸.

Также компьютерные программы визуализируют звучащие композиции в осциллограммы и спектрограммы, что очень важно при работе с записью как единственным предметом анализа⁹.

Компьютерный метод стал внедряться в середине 1980-х годов. В Европе одним из его основоположников считается Р. Коган. Он писал: «С помощью нового синтеза науки и музыкального анализа мы можем начать исследовать звуковые тайны. Фотографическая спектральная конструкция музыкального произведения открывает мост, который создает новое понимание звука и музыки, звука в музыке» [13, 12]. В начале 1990-х годов этот метод был применен М. Брехтом [12] непосредственно к электроакустической музыке. В 2000-х годах Т. Ликата и Т. де Лио его использовали для иллюстраций определенных фрагментов, либо для показа общего контура формы [14].

Связующим звеном между компьютерным и слуховым анализами становится время. Звуковременной процесс предстает как чередование тембровых комплексов, в котором отчетливо вырисовываются пространственные отношения.

Видение временного разворачивания архитектуры (своеобразного зодчества) в последовательности тембров дает возможность применения метротектонизма Г. Конюса. Вследствие того, что в электроакустической музыке чаще всего отсутствует метр, многие теоретические выводы ученого не находят применения. Однако сам исследователь подчеркивал, что для понимания формы материал нужно выносить за скобки. В качестве примера он приводил описание учеными-геометрами формы шара, абстрагированное от цвета и материала. Продолжая рассуждения по этому предмету, он писал: «Важен устанавливаемый измерением модус ограничения пространства. Для музыканта в понятии о форме важен устанавливаемый измерением модус ограничения времени» [5, 22]. За клетку — минимальный пульс электроакустической музыки (минимальное органическое времени) — можно принять секунду. Именно подсчет длений и смены тембровых блоков в секундах дает возможность рассмотрения абстрактной формы, без учета материала.

Нередко подобная работа приводит к узнаванию традиционных музыкальных форм и даже обнаружению четких математических пропорций. В свою очередь этот факт тоже является ключом к пониманию электроакустической композиции. Красиво об этом сказал Медушевский: «Исследование пропорций ведет к познанию органичности и целостности музыкального произведения, законов связи его элементов. Проблема пропорций — это «окошечко», через которое можно заглянуть во внутреннее устройство музыки» [6, 172]. Данный способ анализа весьма успешно применен в исследовании Ч. Маддена, где материалом для анализа служат произведения различных эпох [17].

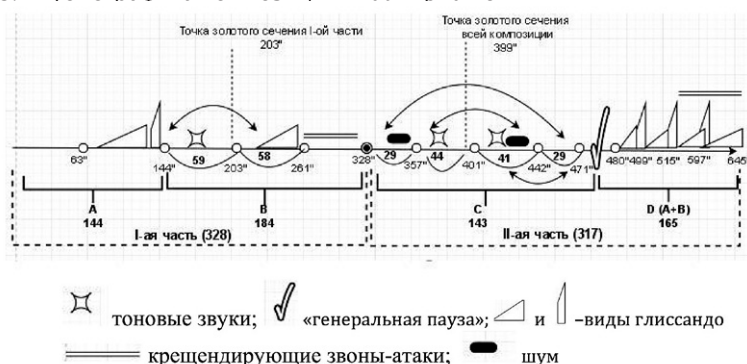
Завершающим этапом может стать создание «акусмографической нотации»¹⁰, отражающей результаты слухового и компьютерного анализов.

В качестве примера приведем схемы электроакустических композиций Я. Ксенакиса. На Рисунке 2 представлена акусмографика композиции «*Hibiki Nana Ma*» из конкретных звуков (подробный анализ см.: [9, 99–105]), на рисунке 3 — компьютерной композиции «*Taurhiphanie*» (подробный анализ см.: [9, 178–186]).

Рисунок 2. Акусмографика композиции «Hibiki Hana Ma»



Рисунок 3. Акусмографика композиции «Taurhiphanie»



Таким образом, даже композиторская электроакустическая музыка, несущая отпечаток авангардного «взрыва», может быть рассмотрена в системе конвенциональных музыковедческих категорий и методов. Это позволяет ее отнести к эволюционному пути музыки.

ЛИТЕРАТУРА

- Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 885 с.
- Бундин А. Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.
- Клепиков М. Интервью с А. Артемьевым. URL: <http://www.electroshock.ru/artemiy/interview/klepikov/index.html> (дата обращения : 15. 04. 2016).
- Володин А. Электромузыкальные инструменты. Москва: Музыка, 1970. 143 с.
- Конюс Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. Москва: Гос.муз. изд-во, 1932. 32 с.
- Медушевский В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения // Методологические вопросы теоретического музыкознания. 1975. Вып. XXII. ГМПИ им. Гнесиных. С. 158–172.
- Музыкальная энциклопедия [ред. Ю.В. Келдыш]. Том 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. 451 с.
- Смирнов А. Сонограммы и акусмографическая нотация. URL: <http://asmir.info/lib/acousmogr.htm> (дата обращения: 17. 06. 2020).

9. *Стойанова А.* Электроакустическая музыка Я. Ксенакиса: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2016. 242 с.
10. Теория современной композиции: Учебное пособие [отв. ред. Ценова В.С.]. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
11. *Ульянич В.С.* Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1997. С. 170.
12. *Brecht M.* Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen. Frankfurt: Peter Lang, 1994. 221 s.
13. *Cogan R.* New Images of Musical Sound. Cambridge: Harvard University Press, 1984. 177 p.
14. Electroacoustic music: analytical perspectives [ed. by J.-C. Risset, T. Licata, T. DeLio]. London: Greenwood press, 2002. 242 p.
15. *Emmerson S., Smalley D.* Electro-acoustic Music. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695> (дата обращения : 28. 04. 2015).
16. *Landy L.* Understanding the Art of Sound Organization. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007. 320 p.
17. *Madden Ch.* Fib and Phi in Music. The Golden Proportion in Musical Form. Salt Lake City: High Art Press, 2005. 366 p.
18. *Schrader B.* Introduction to Electro-Acoustic Music. New Jersey: Prentice Hall, 1982. 219 p.
19. *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music [texts selected and translated by Tim Neville]. Shaftesbury: Element Books, 1989. 169 p.
20. *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche // Die Reihe. 1954. № 1 S. 17–19.
21. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [ed. by S. Sadie, N. Fortune]. 1-st Edition. 1980. London: Macmillan Publishers Limited. Vol. 6.
22. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [ed. by S. Sadie, J. Tyrrell]. 2nd Edition. 2001. Vol. 8.
23. *Whittall A.* Electroacoustic Music. Oxford Companion to Music. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2223> (дата обращения : 28. 04. 2012).

REFERENCES

1. *Akopyan L.* Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar [Music of the XX century: an encyclopedic dictionary]. Moskva: Praktika [Moscow: Publishing house «Practice»], 2010. 885 p.
2. *Bundin A.* Teoriya i praktika sovremennoy elektroakusticheskoy kompozitsii [Theory and practice of contemporary electroacoustic composition]. Avtoref. dis.kand. isk [Thesis for the degree of PhD]. SPb. [St. Petersburg], 2013. 24 p.
3. *Klepikov M.* Intervyu s A. Artemevym [Interview with A. Artemiev]. Sayt electroshock.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.electroshock.ru/artemiy/interview/klepikov/index.html> (data obrashcheniya: 15 aprelya 2016 goda) [accessed date: April 15, 2016].
4. *Volodin A.* Elektromuzykalnye instrumenty [Electric musical instruments]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1970. 143 p.
5. *Konus E.* Kritika traditsionnoy teorii v oblasti muzykalnoy formy [Criticism of the traditional theory of musical form]. Moskva: Gos. muz. izd-vo [Moscow: State Music Publishing House], 1932. 32 c.
6. *Medushevsky V.* O khudozhestvennoy motivirovannosti proporsiy muzykalnogo proizvedeniya [About the artistic motivation of the proportions of a musical work]. Metodologicheskie voprosy teoreticheskogo muzykoznaniya [Methodological issues of theoretical musicology]. Vol. XXII. GMPi im. Gnesinykh [State Pedagogical Institute named after Gnesins], 1975. P. 158 – 172.
7. Muzykalnaya entsiklopediya. ped. Yu.V. Keldysh [Musical encyclopedia [ed. by Yu. V. Keldysh]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya [Moscow: Soviet encyclopedia]. Vol. 2. 1974. 451 p.
8. *Smirnov A.* Sonogrammy i akusmograficheskaya notatsiya [Sonograms and acousmographic notation]. Sayt asmir.info [Elektronnyy resurs] URL: <http://asmir.info/lib/acousmogr.htm> (data obrashcheniya: 17 iyunya 2020 goda) [accessed date: June 17, 2020].
9. *Stoyanova A.* Elektroakusticheskaya muzyka Ya. Ksenakisa [Electroacoustic music by I. Xenakis]. dis. kand. iskusstv. [Thesis for the degree of PhD] Moskva [Moscow], 2016. 242 p.

10. Teoriya sovremennoy kompozitsii: Uchebnoe posobie / otv. red. Tsenova V.S. [The theory of modern composition: Textbook ed. by Tsenova V.S.]. Moskva: Muzyka [Publishing House «Music»]. 2007. 624 p.
11. Ulyanich V.S. Kompyuternaya muzyka i osvoenie novoy khudozhestvenno-vyrazitel'noy sredy v muzykalnom iskusstve [Ulyanich V.S. Computer music and the development of a new artistic and expressive environment in musical art]. Dis. kand. iskusstv. [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow], 1997. 170 p.
12. Brecht M. Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen [Analysis of electroacoustic music with the help of Sonagrams]. Frankfurt: Peter Lang, 1994. 221 s.
13. Cogan R. New Images of Musical Sound. Cambridge: Harvard University Press, 1984. 177 p.
14. Electroacoustic music: analytical perspectives [ed. by J.-C. Risset, T. Licata, T. DeLio]. London: Greenwood press, 2002. 242 p.
15. Emmerson S., Smalley D. Electro-acoustic Music. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695> (accessed date: 28. 04. 2015).
16. Landy L. Understanding the Art of Sound Organization. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007. 320 p.
17. Madden Ch. Fib and Phi in Music. The Golden Proportion in Musical Form. Salt Lake City: High Art Press, 2005. 366 p.
18. Schrader B. Introduction to Electro-Acoustic Music. New Jersey: Prentice Hall, 1982. 219 p.
19. Stockhausen K. Towards a Cosmic Music [texts selected and translated by Tim Neville]. Shaftesbury: Element Books, 1989. 169 p.
20. Stuckenschmidt H.H. Die dritte Epoche [The third epoch] // Die Reihe, 1954. № 1. S. 17–19.
21. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [ed. by S. Sadie, N. Fortune]. 1-st Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 6.
22. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [ed. by S. Sadie, J. Tyrrell]. 2nd Edition. 2001. Vol. 8.
23. Whittall A. Electroacoustic Music. Oxford Companion to Music. URL : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2223> (accessed date: 28. 04. 2012).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Конечно, требует уточнения тот факт, что эксперименты середины века были подготовлены манифестами футуристов начала XX века (Ф. Бузони, Ф. Маринетти, Л. Руссоло, Н. Кульбина).
- ² Будучи немецким музыковедом, он употребляет термин «электронная музыка», но в контексте современной трактовки электронную музыку можно также назвать и электроакустической.
- ³ Эксперименты по использованию электричества в конструкции применялись с середины XIII века, однако более явные успехи достигнуты в конце XIX века (Динамофон 1899 Т. Кэйхилла).
- ⁴ Например, терменвокс (1920), волны мартено (1928), траутониум (1930), эквадин (1958) и т. д.
- ⁵ Электронные инструменты — это инструменты, которые «включают электронную схему как неотъемлемую часть звукогенерирующей системы» [22, 67].
- ⁶ Например, синтезаторы АНС (1958) и UPIC (1974).
- ⁷ Этим вопросам было посвящено одно из заседаний Восьмой Европейской аналитической конференции (17–20 сентября 2014 года, г. Левен, Бельгия). URL: <http://www.euromac2014.eu/programme/5d>(дата обращения: 24.09.2014).
- ⁸ При описании полученных данных, конечно, нельзя обойтись без точных величин, таких как Hz, dB, s.
- ⁹ Для получения более точных данных можно использовать несколько программ, что приближит к выявлению объективного устройства композиции. Например SPAX, Spectral PLUS, Spectral Analysis System, oREMA, EAnalysis и Acousmographie и т. д.
- ¹⁰ Термин А. Смирнова, подробнее см.: [8].

Эдер Пена (Eder PENA)

Перевод Т. Цареградской

О ПОДХОДЕ К КОМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ: АНАЛИЗ И КОМПОЗИЦИЯ¹

Как известно из предшествующих исследований по философии смеха и юмора [5], [6], [8]², природа юмора коренится в нелепости, точнее, в комфортном для психологии человека переключении, ассоциациях и ожиданиях. Это значит, что, если неожиданное или нелепое приятно, оно пробуждает в людях чувство комического. В музыке действуют те же правила, но вследствие ее иной поэтической природы, отличной от визуальных искусств и литературы, такое пробуждение происходит по ее собственным поэтическим законам и чаще связано с другими искусствами по причине неопределенного языкового характера музыки.

Методология анализа комической музыки будет касаться исключительно технических аспектов использования юмора в музыке, поскольку для того чтобы понять его психологический эффект, необходимо сосредоточиться на иной, чем в этом исследовании, точке зрения, — более направленной на когнитивистику, чем музыкознание и эстетику. Понимание чего-то как юмористического и его эффективности как комического зависит от бесчисленного числа культурных факторов и референций, а также субъективных ожиданий, поэтому я не собираюсь заниматься тестированием, насколько то или иное явление комично или нет: даже если такой тест провести, он не покажет ничего, кроме разнообразия человеческих представлений о юморе. Поиск техник, которые могли бы гарантировать действенность юмора в универсальном и неизменном ключе, сродни попытке определения его в музыке. Перефразируя Дальхауза [3, 172], юмор — это исторический феномен, который постоянно избегает стандартизации, технический подход к нему мог бы показаться нам пустым или неясным: пустым — потому что имеет отношение ко всему двойственному и ни к чему конкретному; неясным — поскольку вместо установления границ он их все время расширяет. Цицерон в «Ораторе» проводит

различие между «комедиантом, про которого обычно говорят, что это тот, кто по сути пересказывает шутки, и комиком — тем, кто эти шутки придумывает» [6, 64]; поэтому я собираюсь исследовать лишь то, что может быть измерено в юморе объективно, — «незыблемость вещей», а не восприятие или представление. Как указывает Уолтон в своем «Понимании юмора и понимании музыки» («*Understanding Humor and Understanding Music*») [9], даже если люди не находят что-либо забавным — потому ли, что это их задевает, или потому что они эту шутку уже слышали, или у них просто плохое настроение — понимание того, что является забавным, а также почему люди смеются над ним, все же возможно. Это означает, что если есть намерение пошутить, то слушатель должен это осознавать и находиться в согласии с представляемой информацией, что также ставит вопросы о способности его восприятия. Музыка, как и всякое искусство, предполагает высокий уровень интеллекта слушателей; и комическая музыка, таким образом, вопрошает: какая информация необходима для того, чтобы понять нечто как истинно комическое? Следовательно, музыка должна продуцировать такие пьесы, в которых юмор выражен предельно ясно и требует минимальных усилий от аудитории, в которых понимание ситуативно, соотносится с предшествующим знанием об эстетике, репертуаре или музыкальной технике, а также со спецификой времени, места, моды, политики и культуры общества. Концептуальная подготовка, ожидаемая от аудитории для восприятия комической музыки, может быть существенно выше, чем готовность к осознанию других видов комического. Поскольку музыка — это специфический язык, она требует особых знаний от слушателя, так же, как если бы ему стали рассказывать шутки об астрофизике.

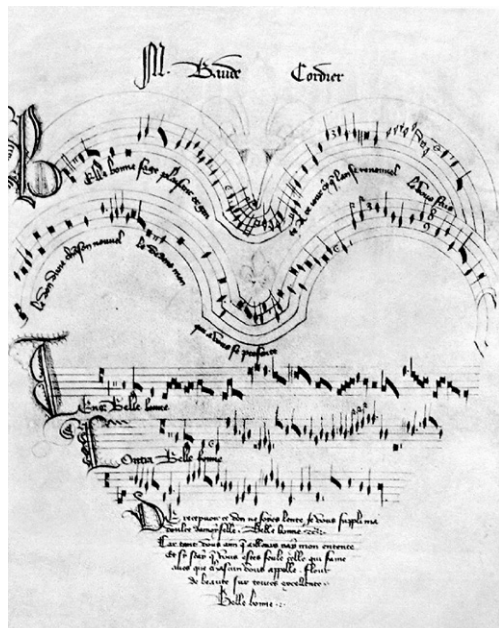
Таким образом, я собираюсь сосредоточиться на поэтическом аспекте юмора, не затрагивая вопросы, имеющие отношение к когнитивным проблемам юмора в музыке, то есть эстетический аспект, который более применим в области психологии³. Это разделение связано с проявлениями юмора потому, что присутствие комических установок на поэтическом уровне, так или иначе соответствующих ожиданиям, не ведет к комическому эффекту. Иными словами, юмор остается юмором вне зависимости от того, вызвал он смех или нет. Точно так же плохая шутка способна вызвать смех, если она рассказана в корректной манере, хорошая шутка может не произвести впечатления, будучи плохо рассказанной, лишенной того, что комедийные актеры называют «тайминг»; таким образом, ясность восприятия обуславливается не только разнообразием воспринимающих, но также и действиями исполнителя. Эффективность музыкальных комических техник также зависит, до определенной степени, не только от внутренней комической природы (поэзис) и восприятия (эстезис), но также от действий рассказчика в раскрытии музыкальных комических сцен, что присуще любому комическому репертуару, хотя пока что никаких конкретных исследований, проведенных по проблеме интерпретации комического материала в музыке, не существует.

Можно считать фактом, что «серьезная» музыка преобладает, чаще становится предметом исследования и более уважаема, поскольку юмор имеет ре-

путацию более локального искусства или дешевого передразнивания по сравнению с элементами, воспринимаемыми в обществе как сакральные. Комическую музыку часто считают слишком простой или искусственной, иногда она игнорируется за свою несерьезность и, вследствие этого, не связывается с музыкальным прогрессом из-за традиции пересмешничества и дебоширства, а также своей иррациональности, нелогичности и обычно классифицируется как любительская. Иногда она отвергается по причине «неумелости», плохого применения методов композиции. Тем не менее юмор может осуществляться хорошо разработанными и сложными техниками, в некоторых случаях он чрезвычайно точно отражает нашу культуру, способствует ее пониманию и должен рассматриваться серьезно. Те техники комической музыки, которые я собираюсь показать, уже рассматривались в моей

предыдущей книге «О природе комического в музыке Сати» («*Satierik Music: da natureza da música humorística em Erik Satie*» / «*Upon the Nature of Humorous Music in Erik Satie*», 2017), основанной на работах: Росанны Дальмонте «К семиологии юмора в музыке» (Rossana Dalmonte's «*Towards a Semiology of Humor in Music*», 1995), Энрике Альберто Ариаса «Комедия в музыке»: историко-библиографический путеводитель по источникам» (Enrique Alberto Arias' «*Comedy in Music: a Historical Bibliographical Resource Guide*», 2001), на трехуровневой модели Жан-Жака Натье и моих собственных работах по вопросам общей теории комического с комментариями и примерами, где изложен метод и нейтральный таксономический материал для анализа и композиции комической музыки, которые я подверг проверке, эксперименту и доказательству эффективности метода путем анализа всех 57 чисто музыкальных комических пьес Эрика Сати. Эти техники — перечень того, что есть сущностного в определенных процессах несоответствия, которые как технику можно адаптировать к реципиенту (объекту) любой эпохи, культуры или языковой принадлежности, помимо прочих мобильных факторов.

Эти техники разделены на три поэтических категории, соотнесенные со стратегиями музыкального конструирования/созидания. Первая — это эксплицитная форма (такая, которая использует внешние по отношению к музыке ресурсы для достижения эффекта комического, подобно применению



Бод Кордые. «Belle, Bonne, Sage».
Рукопись XIV века

письменного языка в партитуре или вспомогательных визуальных ресурсов в партитуре в качестве музыкальных элементов, т. е. вся материальная часть партитуры). Вторая — имплицитная (скрытая) форма, связанная с использованием только звука и/или паузы для достижения юмористического эффекта, она может быть воспринята без помощи письменных указаний или визуальных знаков и определяется исключительно через музыкальную структуру. Третья представляет собой смешанную форму (юмористический эффект достигается через комбинирование различных языков — жестовых, музыкальных, танцевальных, театральных, поэтических в песнях). Я перечислю полный спектр этих техник и представлю краткое объяснение и примеры каждой из них⁴.

ЭКСПЛИЦИТНЫЕ ТЕХНИКИ

- Е 1** Предполагает использование комического текста: эта техника в своей эксплицитной форме проявляет себя в ремарках, сопровождающих нотный текст через специфические характерные указания, предназначенные для исполнителя. Будучи явленной, такая техника позволяет достигать юмористического результата без затруднений, однако она ограничена партитурой, поскольку эти текстовые вставки не могут быть донесены до публики во время игры, как, например, ремарка «Не свалитесь со стула» в Этюде № 6 «Приношение Скарлатти» для фортепиано Марка-Андре Амлена.
- Е 2** Комическое проявляется через названия пьес или частей цикла: это один из самых старых источников комического, как, например, термин «скерцо» — «шутка» или «игра», который часто использовался Гайдном или Бетховеном. Жанр скерцо входил в сонатный цикл, особенно венский, в виде легкой игровой третьей части. Другой распространенный термин — *Allegro* (веселый) — является противоположностью *Grave* (серьезный). Но, если не принимать во внимание его происхождение, он не указывает на юмористический характер, а скорее связан с обозначением темпа. Кроме обычных терминов можно, начиная с XIX века, найти и необычные юмористические названия. Они создают образную связь с реальным миром; нередко смысл названия произведения противоречит музыкальному материалу; иногда степень абсурдности возрастает, приводя к сюрреалистическим заглавиям, обманывающим ожидания слушателя. Потенциал такой техники весьма высок. Самое громкое имя, связанное с ней, — Эрик Сати, но ее также можно обнаружить в произведениях Кейджа («*The City wear a Slouch Hat*», «*Water Music*» и многие другие).
- Е 3** Проявляются через жанровые указания: Россана Дальмонте предлагает обозначить их «квазиназваниями». Их отличие состоит в том, что они не имеют технического функционального значения, как, напри-

мер, «Аллегро», и недостаточно часто повторяются, чтобы считаться заголовком (title), существуя в качестве промежуточных, не вполне ясных категорий, которые имеют визуальные связи с основным титулом, например, *Canzonetta*, *Operetta*, *Humoresque*, *Burlesque*. Хорошим примером может служить первая пьеса, которую опубликовал Сати в 1885, — «*Valse-Ballet*» op. 62.

Е 4 Проявляются через визуальные компоненты нотации: хотя и нечасто, но такая техника встречается в канонах эпохи Возрождения или в новейших графических инновациях, экспериментальных партитурах: например, «*Belle, Bonne, Sage*» Бода Кордье (XIV век) и в некоторых пьесах Джорджа Крама. Другими интересными примерами такого рода являются «*Calendário do Som*» Эрмето Паскоала (Hermeto Pascoal) и «*Stripsody*» (1966) Кэти Берберян, которая представляет собой нотную запись, состоящую из смешных картинок и звукоподражательных образов. В результате любая визуальная трансформация традиционного нотного письма преследует комическую цель.

Е 5 Избыточная нотация: эта техника допускает употребление дубль бемолей или дубль дизезов, постоянную и излишнюю смену ключей и т. п. без всяких на то причин, лишь с тем намерением, чтобы сделать текст труднее. Она может также включать обозначение невыполнимых действий, таких как крещендирующее или декрещендирующее вибрато на одном и том же фортепианном звуке. В крайнем случае этот вид техники может привести к невозможности исполнения и превратиться в визуальную музыку, подобно незвучащей музыке или художественным композициям Джона Стампа.

ИМПЛИЦИТНЫЕ ТЕХНИКИ

I 1 Пародия или любой вид музыкального заимствования. Пародия состоит в подражании или создании впечатления от определенного сочинения или стиля с целью передразнивания, высмеивания объекта или просто в использовании несоответствия А и В. Тем самым она отличается от пастиша или цитаты. Известным сочинением, в которая применена такая техника, является «*Bюрократическая Сонатина*» Эрика Сати («*Sonatine Bureaucratique*»), представляющая собой сатиру на сонатину op. 36 № 1 Клементи.

I 2 Неожиданное соседство элементов синтаксиса: под этим мы подразумеваем отношения порядка, подчинения и соответствия, внутреннюю структуру музыкальных фраз и их взаимосвязи с предшествующими и последующими сегментами формы. Таким образом, взаимодействие этих элементов состоит во внезапных и резких изменениях музыкальных параметров. Хороший образец такого типа процедур — *Cinéma*: «*Entr'acte Symphonique de Rêlache*» Эрика Сати.

- I 3** Использование музыкальных описаний: под музыкальным описанием мы понимаем имитацию/деконструкцию конкретных звуков через абстрактный фильтр «чистой» музыки или прямое использование конкретных звуков. Это может быть применено в комбинации с **Е 1** через текст, сопровождающий нотную запись. Самый известный образец такой техники — «Карнавал животных» Сен-Санса.
- I 4** Использование отсылок к конкретным стилям: применение определенных техник, инструментовки, средств, ассоциирующихся с фольклорными или популярными мотивами с намерением добавить легкий юмористический эффект в пьесу, например, «Кукольный кек-уок» Дебюсси, «Шимми» Пауля Хиндемита, «Из Италии» Рихарда Штрауса, «Неаполитанская песенка» П.И. Чайковского. Возможно, наилучший образец такого типа — это «Диалектическая забота о стилях» («*Briga Dialética dos Estilos*») Клаудио Санторо 1984.
- I 5** Использование метафор, иронии или сарказма: с этой техникой мы связываем более сложные формы техник, порождающих несовпадения, которые воспринимаются как музыкальные метафоры, ирония или сарказм. Они создаются путем добавления других техник, создающих скрытые или альтернативные юмористические «месседжи» к существующим на первом плане. Самый сложный вид такой техники мы видим в «Сущеных эмбрионах» Эрика Сати.
- I 6** Использование непривычных оркестровых средств: в основном неожиданных инструментов или предметов в качестве инструментов и необычных расширенных техник. Например, пьеса «*Sxueak*» (2006) Мэтью Бертнера (Matthew Burtner) для резиновых игрушек и компьютера; «*Ricochet — Ping Pong Concerto*» (2015) Энди Акихо. Существует также некоторое фрагментарное использование этой техники, например, случай с Симфонией Малера № 6, которая все еще вызывает некоторый смех у непрофессиональной аудитории, слышащей ее в первый раз, когда используется молоток. Это также применимо к употреблению расширенных способов игры на инструментах, хотя их использование на протяжении XX века смягчило ощущение неожиданности. Однако такие случаи, как игра на музыкальных инструментах животными — кошками, собаками, или включение в партитуру странных предметов для игры, по-прежнему рожают комический эффект.
- I 7** Использование аллюзий на известный комический персонаж: эта техника, обычно ассоциирующаяся с **Е 1** и **Е 2**, может иметь синкретическую форму. В своей имплицитной форме она обычно соединяется с **I 1** через включение цитаты или пародии на тему песни какого-нибудь известного комического персонажа. Примерами такой техники является обращение к знаменитым темам из мультфильмов, таким как «Розовая пантера»; в классической музыке существует «*Der Falstaff*» Элгара и «*Till Eulenspiegel lustige*» Рихарда Штрауса.

- I 8** Использование необычных эффектов в фактуре, динамике, ритме, мелодическом контуре: эта техника потеряла большую долю своей действенности в XX веке, а также в результате развития атональности, серийности, расширения других музыкальных параметров. Эта техника представляет использование инструментов для особых, отличных от повседневных, целей, например, звучание трубы и флейты только в низком регистре, а контрафагота в высоком, или природного несоответствия контртенора и его голоса, причудливых мелодий, внезапных изменений динамики и т. п. Хороший пример такого рода техники представляет собой «Директор театра» Моцарта, где два сопрано поют в исключительно высоком регистре, красуясь друг перед другом; в Симфонии № 60 Гайдна в одном из разделов имитируется процесс настройки скрипок.
- I 9** Использование непривычных тональностей и модуляций: эта техника претерпела некоторые изменения в музыке XX века. Для того чтобы воспринять ее как комическую и приблизиться к пониманию традиционного контекста, мы должны обратиться к историческому «слышанию». Простой прерванной каденции может быть достаточно, чтобы обнаружить юмор, но мы ее более не воспринимаем как несоответствие. Тем не менее более отдаленное ложное разрешение в конце пьесы может вызвать улыбку в том случае, если, например, доминантсептаккорд на звуке «g» вдруг разрешится в *Cis-dur*. То же самое относится и к тональностям. Все тональности и модуляции широко используются, но такая модуляция, как переход в тональность *Cisis-dur*, ассоциирующийся с **E 5**, может восприниматься комически, как и тональные мелодии в атональном контексте; примером может служить политональное окончание в «*Ein Musikalischer Spaß*» Моцарта.
- I 10** Отсылка к стилям прошлого: эта техника активно применялась неоклассиками на протяжении XX века. Учитывая опыт предшествующих поколений, композиторы обращаются к формам, инструментровке и техникам прошлого. Несоответствие возникает путем использования манер и техник определенного исторического периода в несвойственном ему контексте. Примером могут служить атональные альбертиевы басы в «*Quasi Hoquetus*» Софии Губайдулиной, «*Divertimento aus Klavierstücke von François Couperin*» Рихарда Штрауса, «*Kommt Ein Vogel Geflogen*» Зигфрида Окса (Siegfried Ochs).
- I 11** Средствами музыкальной карикатуры: это по сути есть расширение последней из упомянутых техник (**I 10**). Она состоит в применении насмешки или гримасы в отношении другого композитора. Использование техник и стиля определенного композитора вне оригинального контекста с характерным преувеличением индивидуального авторского языка до состояния гримасы может рождать комический эффект. Хороший пример — это «*Kommt Ein*

Vogel Geflogen» Зигфрида Окса, в котором композитор инструментует каждую вариацию в соответствии со стилем и карикатурным портретом композиторов (Бах, Вагнер, Шопен, Брамс, Верди, Шуман etc).

- I 12** **I 12** является продолжением техники **I 1** — цитирование многочисленных музыкальных материалов. Техника состоит из горизонтальных или вертикальных соединений различных цитат с целью создания единой пьесы. Это может происходить по горизонтали, как попурри (*potpourri*) или *Medley* и *Megamix* (быстрое чередование кратких отрывков множества песен) и горизонтально-вертикально, как в случае с *Mashup*, современной версией старого *Quodlibet*. Хороший пример — «*Classical Music Mashup*» (2016), написанный Грантом Вулардом (Grant Woolard), состоящий из 57 цитат из произведений 33-х композиторов.
- I 13** Темповые модификации: эта техника есть продолжение предыдущей, ее использование ассоциируется с **E 1**, **E 2** и **I 2**. Комический эффект возникает вследствие смены темпового обозначения. Например, темповое обозначение «*Vivache*» в третьей части «Бюрократической Сонатины» Э. Сати. К этой технике относятся разнообразные — слишком быстрые, слишком точные, неточные или невозможные — темповые обозначения, а также их частые чередования.
- I 14** Использование момента неопределенности (шанса). Эта техника была очень популярна в XVIII веке в музыкальных играх, *Musikalisches Würfelspiel*. И К. Ф. Э. Бах и Моцарт публиковали свои версии композиционных игр, основанных на заранее сочиненных взаимозаменяемых тактах.
- I 15** Навязчивое повторение музыкального материала, нарушающее слушательские ожидания, способствует созданию комического впечатления. В соответствующем контексте предложение, выдвинутое Эриком Сати в его «*Vexations*» (раздражения), — повторить пьесу 840 раз, можно считать одной из его самых крупных музыкальных шуток. Шутка более рассчитана на исполнителей, которые принимают вызов к исполнению, чем на слушателей.

СИНКРЕТИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ

- S 1** Использование комического текста: эта техника ассоциируется с **E 1** с той лишь разницей, что в своей синкретической форме текст/поэзия сочетается с музыкой в песенном формате. Примеры многочисленны на всем протяжении истории оперы, см.: Моцарт «*Leck mich im arsch*», «*Difficile Lectu*», «*Leck du mi im arsch*», «*Oh du eselhafter Peyerl*», «*Bona Nox*»; Пуленк «*Les Tisserands*»; Освальдо Лацерда «*Fuga Proverbial*».

- S 2** Пародия или музыкальное заимствование: точно так же эта техника ассоциируется с **I 2**, с той разницей, что используется не один язык, а несколько. Классический пример этой техники — «Забавные Симфонии» Уолта Диснея, сочетающие визуальный и музыкальный ряд. Существуют также некоторые примеры типа *technopop* — версии моцартовского «*Non so piu cosa faccio*», выполненного Elle Yana.
- S 3** Использование музыкального описания (подобно **I 3**); наиболее частое применение этой техники совершается посредством ономотопеи (звукоподражания) и какофонии, а также театрализованных представлений. Например, «*Duetto buffo di due gatti*», приписываемого Россини; «*Estudo para piano*» (1989) Тима Рескала; «*Stripsody*» (1966) Кэти Берберян; «*Beba Coca-Cola*» (1969), «*Santos Football Music*» (1969) Гильберто Мендеса.
- S 4** Цитирование множественного музыкального материала: сходно с **I 12** и **S 2**. В своем синкретическом формате этот способ допускает наложение не только музыкальных тем, но и фраз из других языков. Пример, родственный **I 6**, — это «*Catcerto*» (2009) Миндаугаса Пиекайтиса (Mindaugas Piečaitis).
- S 5** Обращение к различным исполнительским стилям. Исполнительский стиль, преподнесенный в музыкальной театрализованной версии, может рождать комический эффект. Эта техника основана на привнесении небольших изменений в музыкальный материал, противоречий (исполнение музыки барокко в романтической стилистике) или любой другой комбинации. Классический пример — это стэндап комедия с использованием музыки и таких исполнителей, как Виктор Борге (Victor Borge) или Дадли Мур (Dudley Moore). Эффект юмора может быть достигнут и случайно, когда музыканты шумно дышат или подпевают себе во время игры.
- S 6** Добавление стихов к инструментальным пьесам: данная техника сходна с **S 2** с той разницей, что стихи для инструментальной пьесы создаются специально. Один пример — это сочинение Medley «*Classico*», написанное Джоном Блэком (Jack Black) и звучащее в фильме «*Tenacious D and the pick of destiny*», в котором автор использует Бурре *e-moll BWV 996* Баха, «К Элизе» Бетховена и «Маленькую ночную серенаду» Моцарта.
- S 7** Использование *soggetto cavato*: синкретичное по своей природе *soggetto cavato* состоит из сольмизации, то есть закреплении определенной буквы или гласной за конкретным звуком. Хотя и не в комическом плане, Тедеско (Tedesco) применил его в своей «Тонадилье» («*Tonadilla*», *op. 170, N 5*). Этот прием можно использовать для написания имен или зашифрованных юмористических текстов через виртуальные отношения между буквами и звуками (род шифра).
- S 8** Аллюзии на известный комический персонаж. Сходно с **I 7** в его синкретической версии. Используется помощь визуальных и лингвисти-

ческих элементов с целью достижения юмористического эффекта. Подобный эффект может быть достигнут с помощью костюмов, жестов, звонких фраз и т. п.

Есть возможности и других реализаций комического в музыке — многие из техник здесь не описаны. Некоторые из них можно принять за невежество композиторов, отсутствие мастерства, поскольку они не сочетаются с понятием «правильного/серьезного», ожидаемого пути построения музыки. Пьесы, в которых используются такие техники, могут показаться примитивными, поверхностными, когда слушатель не знает, что подразумевает тот или иной юмористический прием, использованный композитором⁵. Тем не менее эти техники также эффективны для получения релевантной информации и обеспечения пути к необходимому анализу комического репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Arias Enrique A.* Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide. London: Greenwood Press, 2001.
2. *Cícero. De Oratore.* Translated by E. W. Sutton. London: William Heinemann, 1967.
3. *Dahlhaus C.* Problemas estéticos da música eletrônica. In *Música eletroacústica: história e estéticas*, edited by Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 2009.
4. *Dalmonte R.* Towards a Semiology of Humour in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995. 26 (2): 167–187.
5. *Morreall J.* The Philosophy of Laughter and Humor. Albany: State University of New York Press, 1987.
6. *Morreall J.* Taking Laughter Seriously. Albany: State University of New York Press, 1983.
7. *Nattiez J.-J.* O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy, 2002. *Debates* (6): 7–39.
8. *Pena Eder W. B.* Satirik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie. Dissertation (Master's Degree). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
9. *Walton Kendall L.* Understanding Humor and Understanding Music. *The Journal of Musicology*, 1993. 11 (1): 32–44.

REFERENCES

1. *Arias Enrique A.* Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide. London: Greenwood Press, 2001.
2. *Cícero. De Oratore.* Translated by E. W. Sutton. London: William Heinemann, 1967.
3. *Dahlhaus C.* Problemas estéticos da música eletrônica. In *Música eletroacústica: história e estéticas*, edited by Flo Menezes [Aesthetic problems of electronic music. In electroacoustic music: history and aesthetics, edited by Flo Menezes]. São Paulo: Edusp, 2009.
4. *Dalmonte R.* Towards a Semiology of Humour in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (2): 167–187, 1995.
5. *Morreall J.* The Philosophy of Laughter and Humor. Albany: State University of New York Press, 1987.
6. *Morreall J.* Taking Laughter Seriously. Albany: State University of New York Press, 1983.
7. *Nattiez J.-J.* O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy [The Tripartite model of musical Semiology: the example of La Cathedrale Engloutie, de Debussy], 2002. *Debates* (6): 7–39.

8. *Pena Eder W. B. Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie. Dissertation (Master's Degree) [Satierik Musique: from the nature of humorous music in Erik Satie. Dissertation (Master's Degree)].* Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
9. *Walton Kendall L. 1993. Understanding Humor and Understanding Music. The Journal of Musicology, 1993. 11 (1): 32–44.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Это исследование финансируется исследовательским фондом Сан-Паулу (FAPESP) 2019/05014-6.
- ² Более подробная дискуссия о том, как тот или иной философ думал или писал о юморе и как юмор и смех обсуждаются в литературе сегодня, отражена в книгах Моррилла (Morreall) «Серьезно о смехе» («*Taking Laughter Seriously*» [6]) и «Философия смеха и юмора» («*The Philosophy of Laughter and Humor*» [5]). На ту же тему написана книга Пеньи (*Satierik Musique* [8, 68–247]).
- ³ Это разделение основано на трехуровневой модели Жан-Жака Натье, которая предполагает три измерения: поэтическое, относящееся к процессам творчества; эстетическое — к конструкции означаемого, воспринимаемого слушателем; и нейтральное/имменентное — к исходной музыкальной таксономии, то есть предсказуемые и каталогизированные данные, независимые от поэтического и эстетического уровней [7, 7–39].
- ⁴ Оригинальные объяснения с комментариями, примерами и применением каждой из этих техник и других аспектов юмора в музыке можно найти в цитированной работе Пеньи [8, 68–247].
- ⁵ Предположим, что композитор создает пародию на Бетховена, следовательно, слушатель должен знать стиль и оригинальное произведение композитора и, после этого, быть в состоянии распознать и установить связь между тем, что он слушает в данный момент, и оригинальным произведением, несмотря на любые изменения, существующие в пародии, которые расстраивают его ожидание услышать оригинальное произведение. Только тогда он сможет наслаждаться предоставленной ему несообразностью, и лишь в том случае, если он не является безоговорочным любителем Бетховена, который был бы оскорблен насмешкой. Без этого настроения юмористический эффект развалился бы на куски.

Юлия Галатенко

ПОЭТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО

Пьетро Метастазιο (настоящее имя: Пьетро Трапасси, 1698–1782) — известный итальянский поэт и либреттист XVIII столетия, один из ярчайших представителей итальянской академии «Аркадия». Академия боролась с барочными представлениями о поэзии, воспевала любовь и наслаждение. По мнению Д. Консоли, особенность поэтики «Аркадии» заключается в создании мифа о *«любезной и яркой жизни в свете рафинированной элегантности <...> веселой гармоничности чувств»* [20, 37]. Ф. де Санктис поэзию представителей этой академии называл *«сплошным музыкальным потоком блаженно праздной души, убаюканной нежными элегическими и чувственными ритмами, тем, что называлось мелодией»* [22, 187].

Поэтическая стилистика Пьетро Метастазιο отличается необычайной музыкальностью стиха, которая проявляется в изысканной простоте, ясности и прозрачности слога и в *«голосовой текучести ритма»* его поэтических произведений [23, 178]. О виртуозной поэтической технике в сочетании с поэтической мелодичностью, совершенством формы и особой сладостностью звучания пишут П. Луцкер, И. Сусидко [9, 287]. Неспроста члены академии выбрали в качестве герба «Аркадии» музыкальный инструмент — свирель, окруженную гирляндой из лавра и сосновой ветви.

Проблема музыкальности стиха занимала П. Метастазιο не только с художественных, но и с теоретических позиций. Он посвятил вопросам близости поэзии и музыки ряд работ. В его трактате 1773 г. *«Estratto dell'arte poetica d'Aristotele e considerazioni sulla medesima»* («Статья о поэтическом искусстве Аристотеля и размышления о нем») есть отдельная глава *«La musicalità della poesia»* («Музыкальность поэзии») [25, 15–26], в которой поясняется близость двух искусств, являющих собой искусство подражания («миметические искусства», если пользоваться термином, введенным Аристотелем). При

исследовании музыкальных черт стиха Метастазии ориентировался не только на «Поэтику» Аристотеля, но и на диалоги Платона и на высказывания Цицерона, делая свои выводы о том, что сближает поэзию и музыку: это категории метра (или в более широком смысле — меры), ритма (или числа), гармонии (суть которой в «координировании» и «связывании» лада и мелодии, понимаемой исключительно как привилегированная черта красивой, настоящей музыки; термин «мелодичность», по мнению Метастазии, можно применять только к наиболее выдающимся произведениям) [25, 16–19].

П. Метастазии прославился не только как поэт и не только как теоретик литературы, но, в первую очередь, как автор оперных либретто. Поэтическое наследие Метастазии и его либреттистику следует изучать отдельно и применять различный понятийный аппарат. Оперное либретто — полноценный литературный жанр, особенность которого, по мнению П. Метастазии, заключается в том, что музыка оказывает непосредственное влияние на поэтический текст.

П. Метастазии — автор реформы в либреттистике. В начале XVIII века в союзе поэзии и музыки приоритетную роль играла музыка, а тексты настолько упрощались и схематизировались, что будь они самостоятельными произведениями, вряд ли бы привлекли внимание читателя или слушателя. Подняв качество либретто до высочайшего художественного уровня, Метастазии наглядно доказал, что в опере прекрасная музыка должна сочетаться с не менее прекрасными стихами. Реформа Метастазии удалась исключительно благодаря его музыкальной одаренности как поэта, который имел и музыкальное образование.

На либретто Метастазии написано множество опер. В Италии в период с 1725 по 1798 годы было проведено около ста пятидесяти постановок, Метастазии часто сам выступал режиссером. Сюжеты либретто, написанные Метастазии, отличается особая яркость в изображении любовных чувств. Историк итальянской литературы Б. Рейзов видел в либретто Метастазии «прославление любви, ее апофеоз, который происходит на фоне волшебных декораций, под аккомпанемент оркестра» [13, 95].

Одна из главных черт либретто Метастазии состоит в том, что речитативов в них намного больше, чем арий, речитативы стали более развернутыми, с тенденцией к драматизации — все эти факторы демонстрируют изменение значимости поэтической составляющей в тексте либретто. По сравнению с предшественниками Метастазии внес изменения в функцию арий: если раньше ария была центром драмы, она демонстрировала мастерство певца, но к развитию сюжета практически не имела отношения, то Метастазии, по словам С. Мокульского, «старался блестящей поэтической разработкой текста арий обратить внимание зрителей на самый текст, а не только на его мелодическое оформление» [10, 168].

Прежде чем перейти к анализу поэтических средств либретто Метастазии, следует кратко остановиться на особенностях итальянского стихосложения: как определяется взаимосвязь звучания и смысла стиха и почему поэзия на итальянском языке так хорошо и гармонично ложится на музыку.

Итальянское стихосложение в своей основе силлабическое, то есть главной его характеристикой является опора на равносложие: в каждой строке должно соблюдаться предустановленное количество слогов. Итальянский стихотворный ритм определяется как «повторение значимых акцентов, одинаковых звуков (рифма, ассонансы, аллитерации), количества слогов (стихов с одинаковым количеством слогов)» [18, 20]. Основопологающим в ритме итальянского стиха является чередование равных по длительности звучания слов, так как слог берется за «единицу времени» [18, 22]. Такое членение слов на «длительности» позволяет приблизить итальянский стих к музыке.

Итальянский язык особенно подходил для поэтических и музыкальных экспериментов еще и потому, что гласный звук в нем несет особую функцию. Гласный — это основа итальянского языка, он не только обеспечивает красоту звучания, но и выполняет важную грамматическую функцию. Например, показателем числа и рода имен существительных и прилагательных является гласный звук в окончании¹.

Таким образом, музыкальность итальянского текста оперного либретто определяется тем, что слово само по себе фонетически красиво и органично сочетается с музыкой.

Многие ученые считают, что музыкальность поэзии определяет ориентация на благозвучие, на красоту звуковой стороны стиха. Может показаться, что красота звучания стиха — нечто вторичное, поскольку первичен его смысл. Но зачастую второй план (звучание стиха) помогает ярче и объемнее раскрыть первый (его содержание). О подобной роли явлений второго плана пишет И. Стогний, утверждая, что некоторые процессы в произведении «существуют в скрытой форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, но <...> при всей своей “вторичности” нередко оказываются главными носителями художественной идеи сочинения» [15, 70].

Красивое звучание текста важно не само по себе, а в связи с необходимостью подчеркнуть важность значения слова и вызвать у слушателя особый образ или впечатление. О такой способности звуков говорил еще М. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию». Он определял значения некоторых звуков независимо от контекста: [а] следует использовать для изображения великолепия, глубины и вышины, [е, и] — нежности, [о, у] — для изображения страшных и сильных аффектов, таких как гнев, зависть и других [8, 241].

Некоторые другие исследователи также приписывают звукам определенное значение, независимо от контекста. [О] считается звуком восторга, [и] — звуком изумления, испуга (так считал К. Бальмонт). Нередко и согласные звуки выражают определенные эмоции: к примеру, [л] отражает нечто ласковое и нежное, [р] — мрачное и грозное. Л. Сабанеев в работе «Музыка речи» наделял многие звуки «изошренными» свойствами, например, [ж] — «эмоцией бодрости» [14, 87]. Таким образом, значение слов нередко связано с их звуковой окрашенностью.

При частом употреблении сонантных и плавных звуков появляется эффект певучести, который можно использовать для создания образов весны, радости

и т. д. По словам Б. Томашевского, в стихе *«имеется установка на выражение. Здесь звуки речи приобретают большее значение и в некоторых условиях даже могут во впечатлении заслонить восприятие значения»* [16, 82]. Именно этим поэтическая речь отличается от прозаической.

Принято считать, что стихотворный язык строится на фонетике в большей степени, чем на семантике. Но не следует противопоставлять содержание звучанию, скорее нужно говорить о смысловом значении, эстетике звука — как важных факторах проявления смысла.

Так, в стиховедении наделение звуков определенными значениями породило учение о фоносемантике (или звукосемантизме). Фоносемантика как наука опирается на принцип *не-произвольности языкового знака*, то есть мотивированной связи между звучанием и значением слова. Приведем слова Р. Якобсона: *«Поэзия — область, в которой внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной, проявляясь наиболее ощутимо и интенсивно»* [17, 252].

Специальный подбор звуков в стихе принято называть *инструментовкой стиха*. Термин был введен французским литературоведом Р. Гилем [6, 122] и обозначал умение обрабатывать стихотворные строки, придавать им определенный тембр и эмоциональную окраску. Более полное определение можно найти в «Поэтическом словаре» А. Квятковского, где инструментовка представляется как *«фонетико-стилистический подбор в стихе слов, в которых чередование определенных звуков придает стихотворению или части его определенный звуковой тембр, а отсюда и эмоциональную окраску»* [6, 122].

К инструментовке относят звуковые повторы (в том числе аллитерации и ассонансы), звукоподражание (когда подбор звуков адресует к значению изображаемого) и звукопись (подразумевает соответствие фонетического состава слова или фразы изображаемой картине).

Подбор повторяющихся звуков имеет определенный смысл в стихе: он не только отражает эмоциональное настроение, но и влияет на его семантику.

Все эти особенности итальянского стихосложения, а также звукосемантизм и особая инструментовка стиха нашли свое отражение в творчестве Пьетро Метастазіо — как поэта, так и либреттиста.

Перейдем к анализу поэтической стилистики и драматургических особенностей либретто П. Метастазіо. Он мастерски «инструментировал» свои либретто, применяя повторы (лексические и синтаксические), придерживаясь единого метра, равномерного чередования гласных и согласных, используя прием переключек гласных в ударных слогах.

Как известно, чувства персонажей Метастазіо — это разные оттенки печали, а большинство арий — арии *lamento*. «Печальная страсть» — один из основных аффектов оперы *seria* [11, 133]. Для арий, выражающих печаль, поэт избирал слова, содержащие большое количество гласных, так как арии *lamento* более протяжные. В опере «Покинутая Дидона»² («*Didone abbandonata*») печаль и грусть — самые характерные чувства персонажей, отчего эта опе-

ра близка к сентиментальной трагедии. Дидона и Эней считаются наиболее «живыми» персонажами театра Метастазियो³: огромная сила воли, мужество свойственны Дидоне и нерешительность Энею, который разрывается между чувством любви и чувством долга.

Либретто «Покинутой Дидоны» считается знаковым, поворотным в литературной реформе оперного жанра. С. Мокульский подчеркивает, что *«в этой опере поэзия как бы взяла реванш у музыки, целиком порабоцевавшей ее в течение ста лет»* [11, 121]. Музыку на текст «Дидоны» написали около сорока композиторов: сам факт говорит о том, что разными композиторами было найдено сорок различных музыкальных решений, демонстрируя огромные художественные возможности либретто Метастазियो. Приведем отрывок из арии Энея в конце первого акта оперы. В этой арии герой признается Дидоне в том, что его разрывают метания между любовью и долгом.

Se resto sul lido / Se scioglio le vele,
Infido, crudele / mi sento chiamar.
E intanto, confesso / nel dubbio funesto,
Non parto, non resto, / ma provo il martire
Che avrei nel partire, / che avrei nel restar [26, 353].

Если останусь в этих краях, / если сниму оковы,
Неверным, жестоким / назовут меня.
А я признаюсь / в сомненье роковом,
Я не уезжаю, не остаюсь, / но мучаюсь от того,
Что я имел бы, уехав, / что имел бы, оставшись.

(Перевод автора статьи)

Здесь в наиболее явной форме проявляется одна из музыкальных черт либретто Метастазियो — особая метрическая выверенность стиха: количество слогов в строках его арий практически всегда совпадает. Для выражения радостного настроения поэт выбирал повторение более светлых, легких для произнесения звуков — сонорных согласных. В арии Дорины из оперы «Дидона» П. Метастазियो демонстрирует благозвучие и игру сонорными согласными итальянского языка: «e a **maggior complimento io non m'impegno**». Порой для достижения эффекта тревожности и напряженности Метастазियो прибегал к резким аллитерациям. Рассмотрим отрывок из его стихотворения «La libertà» («Свобода»), в котором при описании состояния тревоги звуки стиха становятся «грохочущими», по преимуществу звучит [r].

Parlo, ma non parlando
Me soddisfare procure;
Parlo, ma nulla io curo
Che tu mi presti fè:
Parlo, ma non dimando... [24, 361].

Я говорю все это,
Но нет на сердце злобы,
Нет и желанья, чтобы
Ты верила вполне.
Не требую ответа... [5, 367].

(Перевод Е. Кассировой)

К сожалению, в переводе не сохранилось настойчивое повторение слова «parlo» («я говорю»). Поэт XVII века использовал бы, скорее, слово «canto» («я пою»), у Метастазियो — как поэта XVIII века — все чаще встречается «parlo», что соответствует общему стремлению эпохи к разграничению поэзии как таковой и поэзии, сочетающейся с музыкой, пением;

в XVIII веке наибольшее распространение получает поэзия, которая все больше тяготеет к разговорной речи и все меньше к пению.

Рассмотрим еще один пример либретто Метастазियो: оперы «Олимпиада» («*Olimpiade*»), которое считается вершиной творчества поэта. На либретто «Олимпиады» были созданы оперы тридцатью двумя композиторами, в частности, Дж. Б. Перголези (1735 г.), И.-А. Хассе (1756 г.), Т. Траэттой (1758 г.) и П. Анфосси (1774 г.). Сюжет «Олимпиады» близок сюжету традиционной французской классицистской трагедии благодаря конфликту чувства и долга, нравственного выбора и классической жертвенной любви⁴.

Но либретто «Олимпиады» отличает от классицистского театра то, что изображаемые чувства не суровы и не трагичны, а галантны. Показательна в этом отношении центральная ария Мегакла «*Se cerca*» из второго акта оперы.

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice
Rispondi, morì

Ah, no, sì gran duolo
Non darle per me;
Rispondi ma solo
Piangendo parti

Che abisso, di pene
Lasciare il suo bene
Lasciarlo per sempre
Lasciarlo così [21, 25].

Коль спрашивать станет:
— Где друга сыскать?
— Твой друг от страданья —
Ответишь, — зачах!

Нет! вести столь горькой
Не надо ей знать
Ты скажешь ей только:
— Ушел он в слезах!

О мрак нестерпимый!
Расстаться с любимой,
Расстаться со счастьем,
Расстаться в веках! [4, 64].

(Перевод А. А. Энгельке)

Тихая печаль в первой и второй строфах сменяется отчаянием в третьей. Такой принцип смены настроений принято называть принципом кьяроскуро (итал. «*chiaroscuro*» — «светотень», термин заимствован из изобразительного искусства для определения градации светлого и темного). У всех упомянутых четырех композиторов эта ария лишена каких-либо музыкальных украшений и колоратур, а акцент делается на усиленной декламации — композиторы, сочиняя музыку, уже учитывают особенности стихотворения. По словам П. Луцкер и И. Сусидко, «ария "*Se cerca*" — образец непосредственной связи музыки с текстом»; и далее: «Повторы, перестановки слов, восклицания вызваны здесь выразительными задачами, стремлением композиторов подчеркнуть взволнованное состояние героя, отразившееся в его речи» [4, 65].

Как уже отмечалось, поэтические особенности либретто Метастазियो характеризуют и его чисто стихотворные тексты. Так, во многих стихотворениях Метастазियो встречаются приемы, свойственные и оперным либретто: варьированный повтор, остинатный ритм и характерные рифмовки. Приведем пример из стихотворения «*Palinodia*»:

Grazie agl'inganni tuoi,
Al fin respire, o Nice,
Al fin d'un infelice
 Ebber gli dei pietà:
 Sento da' lacci suoi,
 Sento che l'alma è **sciolta**;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà [24, 358].

Ты оказалась лживой —
И сердце охладело,
И нет теперь мне дела
 До прежнего житья.
И чувствую, о диво,
 Ты не страшна мне боле.
Ужели я на **воле**?
Ужель не грежу я? [5, 367].

(Перевод Е. Кассировой)

В этом отрывке использовано много приемов, которые можно условно назвать «приемами музыкальности стиха» и инструментовки. Это анафора, создающая точные лексические и синтаксические повторы, а также короткие четкие ритмические периоды. О любви Метастазіо к таким дробленным периодам, к семисложным строкам (вместо классических итальянских одиннадцатисложников) писал и Т. Конкари [19, 37].

В этом стихотворении также отражается типичное для поэзии XVIII века восхваление свободы, возведение ее в культ. Здесь нет свойственного эпохе барокко восхищения красотой, а в описании возлюбленной присутствует явный скептицизм и рационализм в осмыслении чувств. Например, «Di tua beltà ragiono» [24, 359] — «Я размышляю о твоей красоте» или «per cui ciascun ragiona de' rischi che passò» [24, 364] — «пусть каждый рассуждает о пережитых невзгодах». И хотя в поэзии Метастазіо, как и в барочной поэзии, продолжает очень часто звучать «музыкальное» слово «bella», но красота уже не идеализируется, а подчеркивается ее безыскусственность, ее природные «изъяны», речь в поэзии Метастазіо ведется не о совершенном, а об обыкновенном образе девушки. Такой отказ от идеализации в сторону естественности явно вписывается в поэтику времени⁵.

В поэзии Метастазіо проявляется стремление к звукоподражанию, а также подражанию голосу и даже мимике. Так, в стихотворении «Ревность» («La gelosia») читаем об описании улыбки возлюбленной:

... ti guarda, e tu sorridi... Ah quell sorriso,
 Quell rossore **improvviso**
 So che **vuol** dir! La **prima** volta appunto
 Ch'io d'amor ti parlai, così arrossisti,
 Sorridesti così, Nice crudele... [24, 372].

Он на тебя смотрит, ты улыбаешься... О та улыбка,
 Тот неожиданный румянец...
 Я знаю, что это значит! В первый раз, когда
 Я говорил о любви, ты так покраснела,
 Так улыбнулась, жестокая Ника...

(Перевод автора статьи)

Гласные, выделенные жирным шрифтом, это лабиальные гласные, для произнесения которых требуется участие губ; гласные, выделенные курсивом, это гласные [i], ударные, которые при произнесении (при растягивании рта «по ширине») также напоминают мимическую улыбку. Подчеркнуты «губные» и «губно-зубные» согласные (по месту их образования), которые также требуют участия губ при их произнесении ([m], [p], [v]). Иными словами, произнося это стихотворение вслух, читатель невольно будет улыбаться, как улыбается и героиня.

В заключение необходимо отметить, что Пьетро Метастазิโอ — в первую очередь, поэт и драматург, а уже во вторую — либреттист. Его драматические произведения были интересны публике вне зависимости от их связи с музыкой, хотя сам Метастазิโอ и не признавал этого. В качестве основы своих произведений он использовал классицистскую трагедию XVII века, поскольку его пленяла свойственная ей стройность и логичность драматического действия. Литературовед А. Оветт, анализируя наиболее известные либретто Метастазิโอ, отмечал, что они *«по сравнительной простоте интриги и благородству диалога достигают достаточной степени совершенства для того, чтобы декламирование по крайней мере главных сцен, даже без музыки, производило трагическое впечатление»* [12, 218]. Вероятно также, что Метастазิโอ завоевал известность благодаря тому, что он не был чистым драматургом, а именно поэтом, который смог направить свой талант в русло драматургии. Метастазิโอ навсегда сохранил пристрастие к поэтической лирике, которое и побудило его писать оперные либретто.

Реформа Метастазิโอ изменила роль поэта в создании оперного произведения. Поэтический язык стал более ясным, прозрачным, простым по форме. А сам либреттист, являясь создателем сценических ритмов, во многих отношениях уже оказывался постановщиком действия.

Само появление Метастазิโอ было подготовлено эволюцией оперного жанра, который нуждался в таком либреттисте: Метастазิโอ разработал тип либретто, созвучного процессам, происходящим в опере. Метастазิโอ полностью соответствовал требованиям, высказанным его современником Ч. Берни, утверждавшим, что *«поэт и композитор требуют равного внимания со стороны публики; поэт — в речитативах, а композитор — в ариях, дуэтах и хорах»* [1, 98]. О высочайшем поэтическом мастерстве произведений Метастазิโอ пишет и Т. Ливанова: *«композитор, если он опирается на тексты Метастазิโอ, может не заботиться ни о чем и думать только о музыкальных номерах»* [7, 82].

Метастазิโอ умело сочетал в своем творчестве природное благозвучие итальянского языка с фоносемантикой и инструментовкой стиха и, будучи талантливым поэтом, драматургом и глубоким знатоком музыки, смог вывести жанр оперного либретто на высокий уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Москва–Л.: Музыка, 1967. 292 с.
2. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазิโอ — гений итальянской либреттистики. Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. 2012. С. 159–170.
3. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазิโอ — поэт среди музыкантов и музыкант среди поэтов // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2012. С. 119–123.
4. Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов. Вып. 101. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 152 с.
5. Итальянская поэзия в русских переводах XIII–XIX века. Poesia italiana tradotta da poeti russi XIII–XIX secoli. Сборник. Сост. и послеслов. Р. Дубровкина. Москва: Радуга, 1992. 815 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва: Советская энциклопедия. 1966. 376 с.

7. *Ливанова Т. Н.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва: Музыка, 1977. 526 с.
8. *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. Полн. собр. соч., т. 7 Труды по филологии, Москва–Л.: Академия наук СССР, 1952. 689 с.
9. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч II. Эпоха Метастазियो. Москва: Классика-XXI, 2004. 768 с.
10. *Мокульский С.* Итальянская литература: Возрождение и Просвещение. Москва: Высшая школа, 1966. 249 с.
11. *Мокульский С.* История западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения. Москва–Л.: Искусство, 1939. 508 с.
12. *Оветт А.* История итальянской литературы. СПб. Пер. А. Усовой. СПб, 1908. 416 с.
13. *Реизов Б.* Итальянская литература XVIII века. Л. Изд-во Гос. университета им. А. Жданова, 1966. 354 с.
14. *Сабанеев Л. Л.* Музыка речи. Москва: Работник просвещения, 1923. 190 с.
15. *Стогний И. С.* Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Москва, 2018, № 4. С. 66–74.
16. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
17. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. Москва: Прогресс, 1975. 467 с. С. 193–230.
18. *Beltrami P. G.* La metrica italiana. Bologna: Mulino, 2001. 424 p.
19. *Concari T.* Il Settecento. Milano: Vallardi, 1959. 432 p.
20. *Consoli D.* Dall'Arcadia all'illuminismo. Bologna: Cappelli, 1972. 218 p.
21. *Gallarati P.* Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984.
22. *Gavazzeni F.* Studi metastasiani. Padova: Liviana Editrice, 1964. P. 187.
23. *Guglielminetti M.* Tecnica e invenzione nell'opera di G. B. Marino. Messina-Firenze: D'Anna, 1964. 242 p.
24. *Poesia del Settecento.* A cura di Carlo Muscetta. Vol. 1, Torino: Einaudi, 1974. 1200 p.
25. *Poetiche e poeti del Settecento.* A cura di Carlo Muscetta. Catania: Castorina-Editore, 1967. 366 p.
26. *The Cambridge History of Italian Literature.* Edited by P. Brand and L. Pertile. Cambridge University Press, 1996. 662 p.

REFERENCES

1. *Bjorni Ch.* Muzykal'nye puteshestvija [Music journeys]. Moskva–L.: Musyka [Moscow, Leningrad: Publishing house «Music»]. 1967. 292 p.
2. *Galatenko Y. N.* P'etro Metastazio — genij ital'janskoj librettistiki [Pietro Metastasio as a genius of Italian libretto]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music], 2012. № 3. 2012. P. 159–170.
3. *Galatenko Y. N.* P'etro Metastazio — pojet sredi muzykantov i muzykant sredi pojetov [Pietro Metastasio is a poet among musicians and a musician among poets]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodejstvii [Music art and science in the modern world: parallels and interactions]. Astrahan', 2012. P. 119–123.
4. *Iz istorii zapadnoevropejskoj opery. Sbornik trudov. Vy'pusk 101.* Moskva: GMPI im. Gnesinyh [Moscow: Publishing house of the Gnesins Institute], 1988. 152 p.
5. *Ital'janskaja poezija v russkih perevodah XIII–XIX veka* [Italian poetry in Russian translations of the XIII–XIX century]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Raduga»], 1992. 815 p.
6. *Kvjatkovskij A. P.* Pojeticheskij slovar' [Kvyatkovskij A. P. Poe'ticheskij slovar']. Moskva: Sovetskaja jenciklopedija [Moscow: Publishing house «Soviet Encyclopedia»], 1966. 376 p.
7. *Livanova T. N.* Zapadnoevropejskaja muzyka XVII–XVIII vekov v rjadu iskusstv [West European music of the XVII–XVIII centuries among the arts]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1977. 526 p.
8. *Lomonosov M. V.* Kratkoe rukovodstvo k krasnorechiju [Quick guide to eloquence]. Polnoe sobranie sochinenij. t. 7 Trudy po filologii [Complete works. Vol. 7. Works on philology]. Moskva–L.: Akademija nauk SSSR [Moscow, Leningrad: Publishing house «Academy of Sciences of USSR»], 1952. 689 p.

9. *Lucker P. V., Susidko I. P.* Ital'janskaja opera XVIII veka. Ch II. Jepoha Metastazio [Italian opera in the XVIII century. Chapter 2. Metostasio's Epoch]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classic-XXI»], 2004. 768 p.
10. *Mokul'skij S.* Ital'janskaja literatura: Vozrozhdenie i Prosveshhenie [Italian literature: Renaissance and Illuminism]. Moskva: Vysshaja shkola [Moscow: Publishing house «Higher School»], 1966. 249 p.
11. *Mokul'skij S.* Istorija zapadnoevropejskogo teatra. T. 2. Teatr jepohi Prosveshhenija [Story of West European theatre. Vol. 2. Theater of the Enlightenment]. Moskva–L.: Iskustvo [Moscow, Leningrad: Publishing house «Art»], 1939. 508 p.
12. *Ovett A.* Istorija ital'janskoj literatury [Story of Italian literature]. SPb., 1908. 416 p.
13. *Reizov B.* Ital'janskaja literatura XVIII veka [Italian literature of XVIIIth century]. L. Izd-vo Gos universiteta im. A. Zhdanova [Leningrad: Publishing house of A. Zhdanov State University], 1966. 354 p.
14. *Sabaneev L. L.* Muzyka rechi [Music of language]. Moskva: Rabotnik prosveshhenija [Moscow: Publishing house «Worker in Education»], 1923. 190 p.
15. *Stognij I. S.* Muzykal'naja semiologija: istorija i praktičeskaja znachimost' [Musical semiology: history and practical signficancy] Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scolary Papers of the Gnesins Russian academy of music]. Moskva [Moscow], 2018, № 4. P. 66–74.
16. *Tomashevskij B. V.* Teorija literatury. Pojetika [Theory of literature. Poetics]. Moskva: Aspekt Press [Moscow: Publishing house «Aspect Press»], 1996. 334 p.
17. *Jakobson R.* Lingvistika i pojetika [Linguistics and poetics]. Strukturalizm: za i protiv [Structuralism: pro and contra]. Moskva: Progress [Moscow: Publishing house «Progress»], 1975. 467 p. P. 193–230.
18. *Beltrami P. G.* La metrica italiana [Beltrami P. G. The Italian metric]. Bologna: Mulino, 2001. 424 p.
19. *Concari T.* Il Settecento [Concari T. The Eighteenth Century]. Milano: Vallardi, 1959. 432 p.
20. *Consoli D.* Dall'Arcadia all'illuminismo [Consoli D. From Arcadia to the Enlightenment]. Bologna: Cappelli, 1972. 218 p.
21. *Gallarati P.* Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento [Gallarati P. Music and mask: the Italian libretto of the Eighteenth Century]. Torino, 1984.
22. *Gavazzeni F.* Studi metastasiani [Metastatic studies]. Padova: Liviana Editrice, 1964. P. 187.
23. *Guglielminetti M.* Tecnica e invenzione nell'opera di G. B. Marino [Guglielminetti M. Technique and invention in the work of G. B. Marino]. Messina-Firenze: D'Anna, 1964. 242 p.
24. *Poesia del Settecento*, a cura di Carlo Muscetta. Vol. 1 [Poetry of the eighteenth century, edited by Carlo Muscetta. Vol. 1]. Torino: Einaudi, 1974. 1200 p.
25. *Poetiche e poeti del Settecento*, a cura di Carlo Muscetta [Poetics and poets of the eighteenth century, edited by Carlo Muscetta]. Catania: Castorina, 1967. 366 p.
26. *The Cambridge History of Italian Literature.* Edited by P. Brand and L. Pertile. Cambridge University Press. 1996. 662 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, «libero» («свободный») с окончанием «о» — это м. р. ед. ч., «а» — ж. р. ед. ч. («libera»), «i» — м. р. мн. ч. («liberi»), «е» — ж. р. мн. ч. («libere»).

² «Покинутая Дидона» — мелодрама Метастазии, посвященная певице Марианне Бульгарелли по прозвищу «La Romanina» — возлюбленной поэта.

³ Подробнее см.: [2].

⁴ Краткий сюжет: Ликид (критский царевич) любит Аристею (дочь царя Клистена), но мужем Аристей может быть только победитель олимпийских игр. Мегакл (друг Ликида) выступает на олимпийских играх под именем Ликида. Аристея влюблена в Мегакла, но ее отец против их брака. В состязании побеждает Мегакл, но долг дружбы prevыше всего, и объявляют о победе Ликида. Между тем Аристея узнает о подмене и отвергает Ликида, в итоге Ликид оказывается братом Аристей, а якобы умерший ранее Мегакл спасен. Любовь вознаграждена, при этом восхваляются дружба и долг.

⁵ Подробнее см.: [3].

Наталия Остроумова

К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ ГАМБУРГСКОЙ ОПЕРЫ: «АНТИОХ И СТРАТОНИКА» Х. ГРАУПНЕРА И Б. ФАЙНДА

В первое десятилетие XVIII века Гамбургский оперный театр переживал свой расцвет. В этот период на сцене исполнялись оперы Р. Кайзера, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя. Одним из самых плодотворных стал 1708 год, в течение которого состоялось сразу шесть премьер, причем автором трех опер стал молодой композитор Христоф Граупнер, за три года до этого прибывший в город. Начав карьеру в качестве клавесиниста оркестра оперного театра, он уже через два года представил на сцене свою первую оперу *«Покинутая Дидона»* [9, 575]. За ней последовали и другие постановки, среди которых *«Болезненная любовь, или Антиох и Стратоника»*, появившаяся в результате сотрудничества композитора с известным в Гамбурге поэтом и либреттистом Бартольдом Файндом (1678–1721). Это сочинение представляет для нас интерес не только своим музыкальным воплощением и рядом композиторских находок, но и поэтической и драматургической составляющими, являясь примером претворения взглядов Б. Файнда на оперную либретлистику.

Достаточно долгое время среди исследователей господствовало мнение о чисто развлекательном характере гамбургских оперных постановок и стремлении их авторов соответствовать не слишком взыскательным вкусам местной публики. Подобная оценка встречалась уже в работах первых немецких историков, начиная с Иоганна Адольфа Шайбе, который обвинял гамбургские оперные представления ни много ни мало в *«сладогостии, разврате и пагубных обычаях»* [10, 11]. Крупнейшие исследователи XIX века, такие как Фридрих Кризандер, Эрнст Отто Линднер, были более сдержаны в своих оценках, но также весьма критически высказывались о поэтических достоинствах гамбургских оперных либретто. Авторитетный немецкий музыковед Герман Кречмар в своем труде, посвященном истории оперы, прямо отмечал, что Гамбургу не везло с либреттистами, и большинство из них были *«много*

хуже самых ничтожных венецианцев». Отсюда следовал неутешительный вывод: «Немцы, дав первоклассных ученых филологов и знатоков древности, в поэзии и в общем развитии хуже всех культурных народов выдержали экзамен Ренессанса» [2, 190]. Особенно уничижительной характеристики удостоивался в данной работе упомянутый Файнд, который, по мнению Кречмара, «нанес вред не только внедрением веселых персонажей, но еще в большей степени аморальным подходом к трактовке античных сказаний. Благодаря Файнду исчезает серьезность драматического действия и гамбургская опера невольно приходит к карикатуре и пародии» [Там же, 191].

Справедливости ради следует отметить, что Гамбургский театр, будучи коммерческим предприятием, действительно вынужден был идти навстречу требованиям зрителей. Нередко даже в серьезных в спектаклях действовали комические персонажи, наследующие традиции немецкого народного театра, с их грубоватыми шутками и простонародным юмором. Кроме того, отчасти под влиянием французской оперы, здесь вошли в моду танцевальные сцены, служившие для развлечения публики и при этом мало связанные с основным действием. Однако все это не исключало появления произведений, отличающихся значительными музыкальными и поэтическими достоинствами.

Впрочем, уже с середины XX века исследователи постепенно пересматривают точку зрения, касающуюся качества гамбургских либретто. Так, Христиан Вольф в своей книге «*Барочная опера в Гамбурге*» встает на защиту гамбургской оперы, доказывая, что в лучших своих достижениях она достигала своеобразия как в музыкальном, так и в драматургическом планах. Особое место в работе отводится деятельности либреттистов и их значению в развитии оперной драматургии. Так, обращаясь к творчеству Файнда, Вольф называет его выдающейся художественной личностью своего времени [10, 44].

Действительно, в истории Гамбургской оперы рассматриваемого периода Файнд был значительной фигурой. Он пользовался большим авторитетом как либреттист, активно сотрудничая, в частности, с Кайзером, а также высказывал свои взгляды на оперную драматургию в предисловиях к изданиям либретто и даже посвятил этому вопросу раздел своей работы «*Немецкая поэзия*», включив туда главу под названием «*Размышления об опере*». Чтобы проникнуть в суть подхода Файнда к созданию оперных текстов, остановимся вкратце на ключевых позициях его теории.

Размышляя о природе оперы и ее специфических свойствах, Файнд подчеркивает сознательную нереалистичность данного жанра. По его словам, «*опера, *drama per musica* или музыкальное представление являются неестественными вещами и великолепным обманом, в котором поэзия с музыкой как в песенном, так и в игровом плане достигают высочайшего совершенства*» [6, 74]. Однако в этом отношении опера родственна любому театральному представлению. Ведь театр всегда условен, и происходящее на сцене не должно восприниматься зрителем буквально.

Тем не менее Файнд убежден, что в музыкальном театре, как и в драматическом, следует воплощать психологически убедительные характеры и си-

туации, опираясь на лучшие традиции европейской драматургии. Файнд, пожалуй, единственный немецкий поэт того времени, который упоминает о воздействии шекспировских драм. С пьесами У. Шекспира немцы смогли познакомиться благодаря деятельности английских комедийных трупп, которые периодически посещали Германию. Первоначально они играли спектакли на английском языке, но с начала XVII века постепенно стали переходить на немецкий [4, 40]. Сочинения Шекспира также присутствовали в их репертуаре как в оригинале, так и в виде обработок. Упоминания об их исполнении относятся уже к концу XVI века [5, 78]. Можно с большой вероятностью предположить, что подобные представления имели место и в Гамбурге.

С влиянием английского драматурга можно связать стремление Файнда к индивидуализации действующих лиц и к представлению на сцене многогранных, нередко противоречивых, личностей. Выступая против однозначного деления персонажей на положительных и отрицательных и связанного с этим поучительного морализаторства, Файнд стремится избегать типизированных характеров. По его словам, персонажи *«великодушные, влюбленные, разочарованные, неистовствующие, страдающие, ревнивые, сомневающиеся должны представляться согласно свойствам их характеров и посредством их собственных речей и отличаться от других своими свойствами: но это требует очень многих усилий и больших способностей, так чтобы имели место не сто, а тысяча различий, соответствующих времени, образу жизни и национальным обычаям»* [6, 86].

Следуя этому правилу, Файнд внимательно подходит к выбору материала. Примечательно, что он рекомендует использовать в операх оригинальные тексты, а не переводы иностранных либретто, при этом подчеркивая, что следует выбирать сюжеты, *«в которых можно представить всевозможные характеры»* [Там же, 85]. По этой причине Файнд выступает против стереотипных оперных сцен, особенно порицая в этом французскую оперу. Одна из ключевых мыслей драматурга состоит в том, что опере, как и драме, следует приводить в движение эмоции зрителей, для чего требуются сильные драматические эпизоды, не исключая даже тех, что содержат насилие, убийства и самоубийства.

Файнд также настаивает, что опера должна основываться на чутком взаимодействии композитора и поэта. *«Разумный человек с легкостью согласится, что в пении речь становится в десять раз выразительнее, чем в декламации и простом разговоре. Поскольку, что есть пение, как не возвышенная речь, где голос обладает большой силой и выразительностью?»* [6, 79]. Он критикует композиторов, которые не уделяют внимания верной передаче содержания текста: *«Это прозвучит нелепо, если не делать никаких различий в выразительности повествования, чтения, вопроса, ответа, как делают дилетанты в музыке их зингшпильей, которые действительно ничего не знают о том, что должна выражать опера в ее истинном понимании. Они лишь угождают искусству виртуозов»* [Там же, 79]. Примечательно, что первостепенную роль в музыкальном представлении Файнд отводит именно поэту: *«Опера основана на музыке, но при этом нуждается в стихах, но не наоборот, поэтому поэт всегда побуждает музыканта к изобретению, а музыкант должен следовать за поэтом»* [Там же, 81]. Применение

различных вокальных номеров (речитативов разных типов, арий, ариозо), по мнению драматурга, также должно строго соответствовать определенным моментам поэтического повествования [Там же, 78].

Данный подход нашел отражение в упомянутой выше опере «*Антиох и Стратоника*». В основу сюжета произведения лег эпизод, относящийся ко времени правления царя Селевка, представителя династии Селевкидов. Согласно этой истории, Селевк состоял в браке со Стратоникой. Сын Селевка Антиох воспылал любовью к мачехе. Не смея сознаться в своей преступной страсти, он тяжело заболевает и постепенно угасает. Однако врач Антиоха Эрасистрат, сумевший угадать причину его болезни, сообщает о ней Селевку. Желая спасти сына, Селевк отрекается от своей жены и провозглашает брак Антиоха и Стратоники.

Этот сюжет пользовался широкой популярностью как у авторов, так и у публики и неоднократно служил основой драматических и музыкальных произведений. Во многом это объясняется тем, что он включал в себя важнейшие мотивы, характерные для барочной, а впоследствии и классицистской драмы. Первый из них — образ великодушного государя, отрекающегося от любимой супруги и семейного счастья и руководствующегося не только отцовской любовью, но также (и это важный момент, отраженный в либретто Файнда) интересами государства. Ведь Антиох был преемником на царство, и в его лице Селевк терял не только сына, но и наследника.

Другим важным мотивом драмы является образ героя, в данном случае Антиоха, не смеющего преступить нормы морали и обрекающего себя тем самым на тяжкие страдания. Представление душевных и телесных мук персонажа являлось распространенным мотивом драмы эпохи барокко. По замечанию Вальтера Беньямина, внимание драматургов того времени направлено «не столько на деяния героя, сколько на переносимые им страдания, более того, зачастую не столько на душевные терзания, сколько на телесные муки, его преследующие» [1, 59].

Непосредственным примером для текста Файнда являлась драма «*Странная отцовская любовь или умирающий от любви Антиох и спасенная от смерти Стратоника*» Иоганна Христиана Хальмана (1684). Впрочем, влияние это было весьма опосредованным, так как Файнд самостоятельно подходит к трактовке сюжета. Другим источником могло послужить либретто Николо Минато к опере «*Селевк*» (1666). Как и в версии Минато, у Файнда Антиох и Стратоника, ранее не знакомые, впервые встречаются лишь на свадебном торжестве. Однако, в отличие от сочинения итальянского автора, здесь отсутствует соперница Стратоники, невеста Антиоха (у Минато она выступает под именем Лючинда). Таким образом, исключается мотив соперничества в окружении Антиоха, и все внимание сосредотачивается на его психологических переживаниях.

Впрочем, в предисловии к опере Файнд не упоминает ни Хальмана, ни Минато, зато приводит в качестве примера пьесу Томаса Корнеля (брата известного Пьера Корнеля), при этом подчеркивая самостоятельность своей трактовки. Отмечая, что французский автор ориентировался на галантный парижский те-

атр и на зрителей, почитающих брак как нечто священное, и поэтому представил Селевка не как супруга Стратоники, а просто ее возлюбленного, Файнд заявляет, что он в своей пьесе сохраняет истинную историю, чтобы убедительнее выразить силу отцовской любви Селевка к единственному сыну и принцу [7, VII]. При этом Файнд стремится предотвратить возможные обвинения в «безнравственности» (а надо полагать, эти опасения были небезосновательны, учитывая, что даже спустя два века Кречмар подверг его либретто подобной критике), упоминая, что история знала немало подобных сюжетов, однако это не мешало древним писателям воплощать их в своих произведениях.

Критикуя «галантную куртуазность», стремящуюся по-своему переосмысливать известные сюжеты, чтобы не оскорблять чувств зрителя, Файнд выражает собственное понимание немецкого драматического сочинения, в котором он хочет отражать жизненные ситуации и характеры со всеми их противоречиями. По его мнению, подобная галантная поэзия *«не способна выражать ни единого аффекта кроме тех, что широко распространены в сегодняшней куртуазности с ее довольно средними средствами выражения, к которым она прибегает, исходя из гордой самовлюбленности и грубого высокомерия»* [7, VIII]. Но, по мнению автора, невозможно убедительно воплотить характер, ограничиваясь данными нормами.

Это высказывание перекликается с замечанием другого известного немецкого драматурга, Кристиана Вайзе, который в своих размышлениях о сущности театрального искусства отмечает, что правдивое представление характеров и ситуаций неизбежно преодолевает рамки, устанавливаемые требованиями галантности: *«Смысл всего того, что претерпевают бесчисленные герои, их утраты и поиски проясняются только в том случае, когда раскрываются все тонкости. Я бы даже осмелился сказать: сила возвышенного духа проникает так глубоко, что подчиняет себе галантную курьезность некоторых сочинений, и в них проглядывает свет или даже истинная жизнь в ее человеческих свойствах»* [3, 496].

Помимо основного конфликта, связанного со взаимоотношениями Антиоха, Стратоники и Селевка, в опере присутствует другая драматургическая линия. Суть ее такова: Миртения, персидская принцесса, владеющая искусством магии, желая продемонстрировать свои могущественные способности, вызывает дух спящего принца Деметрия и внушает ему любовь. Однако сила волшебства оказывается столь сильной, что Деметрий и после пробуждения испытывает страсть к принцессе, что приводит в отчаяние его жену Эллению. После долгой душевной борьбы, едва не приведшей Деметрия к разрыву с супругой, он наконец делает выбор в пользу Эллении. Таким образом, в опере образуется второй любовный «треугольник», причем обе линии оказываются созвучны друг другу.

Другим важным компонентом оперы становится комическая составляющая, представленная слугой Миртении по имени Негродор. Функция этого персонажа заключается в том, чтобы разряжать напряженность драматического действия, разбавляя его остротами и шутивными комментариями. Боль-

шинство его арий — бытового танцевального характера — использует ритмику бурре, менуэта, жиги и полонеза. Не обходится здесь и без традиционной сцены с переодеванием. В третьем акте Негродор предстает перед зрителями в образе лекаря-шарлатана и исполняет комическую арию, утверждая, что от любовных страданий не существует никакого лекарства кроме смертельного яда, который он и предлагает на продажу.

Как и большинство сочинений, созданных для Гамбургского театра, эта довольно продолжительная по звучанию трехактная опера включает значительное количество участников. Помимо основных героев здесь присутствуют трое малолетних детей принца Деметрия, Флора, Церера, Бахус, сатиры, жрецы, мавры арлекины, скарамуши, волшебники, духи. Каждый из центральных персонажей имеет по несколько сольных номеров (к примеру, у Стратоники семь арий, у Антиоха — двенадцать) и участвует в ансамблях.

Следуя уже устоявшейся традиции гамбургских постановок, опера содержит ряд разнообразных балетных сцен (выход сатиров и корибантов в первом акте, балет ландышей и балет четырех времен года во втором, танцы шарлатанов, выход жрецов, танцы арлекинов в третьем), сцены с участием хора (колдовство Миртении в начале оперы, свадебные торжества в первом акте, ритуал жертвоприношения в третьем акте), инструментальные пьесы, выполняющие роль своеобразных интермедий в действии.

Подобное представление, отличающееся большой продолжительностью и разнообразием, требовало немалых усилий от композитора. И Граупнер успешно справился с этой задачей. Из характерных черт его стиля следует отметить мелодическое богатство арий, тонкую нюансировку и внимание к деталям текста, свободу владения разнообразными вокальными формами и техникой *basso continuo*, выразительность речитативов и самостоятельность оркестрового сопровождения. В большинстве случаев Граупнер стремится к четкому разделению оркестровых и вокальных тем, хотя в некоторых случаях не исключен «обмен» музыкальным материалом между партиями. В ариях широко используются концертирующие инструменты, как правило основанные на самостоятельном музыкальном материале.

Наиболее показательной в плане воплощения драматургических установок авторов оперы является партия Антиоха, на которой мы остановимся подробнее. Этот персонаж получает объемную характеристику превосходя всех прочих и по количеству вокальных номеров, и по их разнообразию. Интересно, что в отличие от других действующих лиц, Антиох практически не участвует в ансамблях. Таким образом, все внимание авторов сосредотачивается на его индивидуальной трактовке. Драматургическая линия, связанная с последовательным раскрытием образа Антиоха, демонстрирует широкий спектр психологических состояний: растерянность от осознания зародившегося запретного чувства, напряженная душевная борьба, отчаяние и безысходность, доходящие до безумия, сменяющиеся смирением и ожиданием надвигающейся смерти. В партии широко используются арии *da saro*, различные по типу и инструментальному составу.

Завязка основного конфликта происходит уже в первом речитативе Антиоха и Стратоники. Мачеха пытается узнать причину печали пасынка, герой же вынужден скрывать свои чувства. Его сдержанные ответы чередуются с фразами, сказанными «в сторону», раскрывающими истинные побуждения, и образуют ощутимый контраст с репликами Стратоники напряженностью интонаций и отклонениями в минор.

Состояние главного героя находит отражение в последующей арии d-moll «В тихом море любви я распустил свой парус», в которой переживания юноши связываются с образом зыбкой морской стихии. В данном случае картина движения волн, создаваемая оркестровым сопровождением в триольном ритме, становится средством передачи сомнений Антиоха и его внутреннего волнения. Вокальная партия, декламационная по своему характеру, чутко отражает нюансы текста. Мелодия основана на многократно повторяющемся мотиве со скачком на септиму и «хромающей» фигуре в пунктирном ритме на слове «любовный». Герой словно содрогается при произнесении запретного слова, отгоняет навязчивую мысль, но вновь и вновь возвращается к ней (пример 1).

Пример 1. Первый акт. Ария Антиоха
«В тихом море любви я распустил свой парус»

Piano adagio.

Antiochus.

(In ci - ner stil - len Lie - bes=

Другой пример звуковой изобразительности представлен в арии «Моя душа блуждает в любовном лабиринте» (Es-dur). Ее оркестровое сопровождение, построенное на переключках коротких мотивов с подчеркнутой неравномерностью ритмического движения и периодически возникающими акцентами на слабых долях, создает ощущение суеты. Вокальная партия, напротив, отличается мелодической широтой и выразительностью интонаций. Уже в первой фразе слово «Irrt» (блуждает) подчеркнуто отклонением в As-dur. Нагнетанию экспрессии способствует мелодическое развертывание с мотивным и ритмическим варьированием отдельных фраз (пример 2).

Пример 2. Первый акт. Ария Антиоха
«Моя душа блуждает в любовном лабиринте»

Mein Ge - mü - the Irrt im Lie - bes - La - by -

rinth, mein Ge - mü - the Irrt im

Одним из признаков индивидуальной трактовки партии Антиоха становится использование в ряде его номеров концертирующей виолетты¹, либо виолы да браччо. Эти инструменты подчеркивают страстное звучание арий

героя, являясь частью его характеристики. Примером служит ария Es-dur «Тяжело больной дух», представляющая собой образец концертной арии с девизом². В качестве сопровождения здесь выступают солирующая виола, ансамбль струнных пиццикато, три флейты и basso continuo. Интересно, что в первой фразе вокальной партии обнаруживается сходство с началом рассмотренной ранее арии «Моя душа блуждает в любовном лабиринте»: совпадение тональности, аналогичное отклонение в As-dur в первых тактах. Для выражения основного аффекта (герой готов скорее умереть, нежели открыть свою страсть) используется тип героической арии: фанфарные обороты в сопровождении и в партии солиста, широкие ходы в мелодии, яркие каденции. При этом композитор намеренно избегает обычных для такого типа арий длительных распевов у вокалиста, делая изложение предельно ясным. Эту функцию выполняет солирующая виола, чья партия получает яркую виртуозную трактовку.

Помимо арий важным элементом характеристики Антиоха становятся монологи в стиле речитативов *assomagnato*. Уже в предисловии к опере Файнд указывал, что в этом сочинении он намеревается продемонстрировать нечто совершенно новое, дополнив художественное слово сценическим действием, введя форму монологов, в которых актер мог вызывать различные душевные движения у зрителей. В данных номерах в полной мере воплощается идея Файнда о взаимодействии поэта и композитора, поскольку последний с помощью музыкальных аффектов подчеркивает выразительность текста и тем самым усиливает воздействие художественного слова на зрителей.

Наиболее показательным примером такого монолога становится сцена безумия Антиоха во втором акте, которая является трагической кульминацией оперы. Отличаясь огромным масштабом, она построена на последовательном нарастании чувств героя: от внутренней борьбы к отчаянию, доходящему до помутнения рассудка.

Сцена открывается арией A-dur «Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие», в которой композитор с глубокой психологической убедительностью изображает душевные колебания и растерянность героя.

Первый короткий мотив («обманчивая надежда»), начинающийся со слабой доли такта, прерывается интонацией вздоха, после чего повторяется тоном выше, уже в миноре. Дальнейшее мелодическое развертывание характеризуется ритмической нерегулярностью, остановками на слабых долях. Острота звучания подчеркивается тональной неустойчивостью, хроматическими ходами в мелодии. Герой словно устремляется за влекущим его обманчивым образом (пример 3). В среднем разделе арии («Покинь мои мысли и чувства, я полностью отвергаю тебя») происходит смена темпа, размера и характера движения. Картина борьбы с самим собой усиливается введением длительного распева на слове «отвергаю». Это редкий случай использования виртуозных элементов в партии героя, но и здесь данный прием становится частью психологической характеристики.

Пример 3. Второй акт. Ария Антиоха
«Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие»

5

Hoff-nung, Be-trie-gri-sche Hoff-nung, du heu-chelst mir

9

nur, du heu-chelst mir nur. Be-trie-gri-sche Hoff-nung, du

Следующий монолог (речитатив *assompaniato*) проникнут ярким драматическим накалом. Интересно, что речь персонажа в двух местах прерывается ремарками «он стоит в задумчивости». Эти выразительные паузы становятся дополнительным средством драматизации и свидетельствуют о том, насколько важное место либреттист отводил актерскому мастерству, умению певца не только исполнять свою партию, но и демонстрировать психологически убедительную игру, раскрывающую все драматические повороты и возникающие остановки в декламации.

Монолог строится на чередовании ряда контрастных разделов.

Первый основан на образном сопоставлении: герой сравнивает себя с моряком в бушующем море.

Во втором разделе Антиох воскрешает в воображении образ возлюбленной, вследствие чего наступает временная разрядка.

Третья часть — новый всплеск отчаяния, где накал страстей подчеркивается скандирующими аккордами оркестра.

В конце монолога в сознании возлюбленного Стратоника ассоциируется с палачом, убивающим свою жертву. Естественным образом монолог выливается в быструю арию: *«Прочь, бушующая фурия»*, в которой стремительно взлетающие пассажи скрипок и виол передают ярость обезумевшего Антиоха.

Завершающая часть монолога рисует помутнение рассудка героя, перед которым возникает галлюцинация: Стратоника в образе прекрасного, но свирепого тигра. Сцена прерывается в момент кульминации, когда домохадцы сбегаются на крики Антиоха.

Новая грань образа Антиоха получает раскрытие в его ариях, звучащих в третьем акте, основное содержание которых — принятие героем приближающейся смерти.

В арии *lamento g-moll «Моя душа печалится в приближении конца»* композитор вводит в качестве концертирующего инструмента гобой. Певучая инструментальная тема самостоятельна по отношению к вокальной партии, но созвучна ей по характеру.

В мелодии голоса композитор снова демонстрирует чуткость к душевным движениям героя: мягкие нисходящие мотивы, рисующие горестные вздохи, короткий всплеск эмоций в конце первой фразы, подчеркнутый широким оборотом с «неаполитанской» второй ступенью, хроматические ходы на слове «умирающий», призывные интонации во второй части арии «Ах, моя возлюбленная». Ровная пульсация струнных неуклонно влечет мелодию вниз, усиливая настроение печали и безысходности (пример 4).

Пример 4. Третий акт. Ария Антиоха
«Обманчивая надежда, ты лишь лицемерие»

Hautb: Solo.

3. Hautb:

Antiochus.

Vi-

5

ci - no al mo - rir al - ma mi - a lan - gue!

Подчеркнуто камерным характером отличается другая ария «Наслаждайтесь, милые глаза моей богини» (с-moll), в центре которой образ обессиленного умирающего героя. В качестве сопровождения выступает унисонное звучание виолетты и баса. Мелодия солиста проникнута глубокой тоской. Никнувшие фразы то и дело прерываются паузами, что напоминает прерывистую речь ослабевшего человека. Нисходящие пассажи тридцать вторых в сопровождении лишь подчеркивают это настроение (пример 5).

Пример 5. Третий акт. Ария Антиоха
«Наслаждайтесь, милые глаза моей богини»

Va - ga - scin - til - la, va - ga - scin - til - la, Del mio ben, sul mio mo - rir,

Примечательно, что в последнем сольном номере героя, звучащем в развязке сюжета, когда Селевк объявляет о своем решении отказаться от супруги ради спасения сына, авторы отказываются от обычной в подобных случаях радостной ликующей арии и поручают Антиоху лишь короткую песню, которая затем подхватывается хором. Такое решение представляется весьма необычным, но психологически достоверным.

В отличие от партии Антиоха, отличающейся воистину драматическим размахом и разнообразием средств музыкальной характеристики, Стратоника и Селевк обрисованы гораздо скромнее.

В образе Стратоники подчеркнуты прежде всего женственность, изящество, грация. Большинство ее номеров отмечены жанровой характерностью, в то время как у Антиоха она практически отсутствует. Эти свойства отчетливо отражены уже в мелодике ее арий из первого акта: квартетный затактовый ход, опора на звуки трезвучия, периодичность фраз и повторность ритмических фигур. Подобный подход присутствует и в строении вокальных номеров: большинство из них написаны в двухчастной форме, лишь в отдельных случаях используется *da capo*.

Даже в переломные моменты действия композитор не отказывается от жанрового начала в характеристике Стратоники. Так, ария *e-moll*, содержанием которой становятся сомнения героини, осознавшей, что причиной страданий Антиоха является его любовь к ней, решена в жанре сицилианы, причем композитор избегает сильных драматических аффектов. Примечательно, что этот номер обнаруживает интонационное сходство с предшествующими ариями Стратоники: начальный квартетный затакт с последующим опеванием основного тона, сходный рисунок мелодии, ритмическая повторность. Похожие мотивы появляются и в других номерах героини, придавая этому образу целостность.

Пожалуй, наибольшей глубиной отличается ария из третьего акта *«Успокойся, мой сын»* с концертирующими гобоем и скрипкой. Как это часто происходит у Граупнера, темы солирующих инструментов и вокальной партии не повторяют друг друга, хотя обладают интонационным и ритмическим сходством. Мелодия голоса отличается простотой и выразительностью, но лишена той изысканности, которая присуща ариям Антиоха. Очевидно, что композитор последовательно придерживается избранного им подхода в трактовке данного персонажа.

Казалось бы, образ Селевка, страдающего отца, вынужденного пойти на тяжкую жертву ради сына, мог бы дать авторам оперы богатый материал для усиления драматургического конфликта. Однако характеристика этого персонажа оказывается достаточно формальной. В первом акте он в основном выступает в ансамблях и наделен лишь одним сольным номером — любовной арией, обращенной к Стратонике. На протяжении второго акта Селевк участвует лишь в речитативах. Единственная его ария *«К облакам, к звездам обращаю свои вздохи»* (D-dur) звучит после сцены безумия Антиоха, в тот момент, когда Селевк осознает всю серьезность болезни сына. Однако, несмотря на

выразительность данного номера (гибкая мелодика вокальной партии, вступающая в диалог с концертирующей скрипкой, отдельные вкрапления минорных интонаций), в ней нет и следа трагизма, уместного в данной ситуации. Этой арией практически ограничивается участие Селевка в основном конфликте, если не считать его заключительного прощального дуэта со Стратоникой, но этот краткий номер носит скорее промежуточный характер.

Подобный подход можно объяснить тем, что авторы намеренно сосредоточили свое внимание на партии Антиоха, поставив его в центр действия. Его душевные терзания, непрестанная борьба с самим собой становятся главным конфликтом оперы. Поэтому решение отказаться от противопоставления ему других, столь же ярких персонажей, выглядит вполне осознанным.

Несмотря на свою неровность и некоторую эклектичность, связанную со спецификой оперных представлений в Гамбурге, «Антиох и Стратоника» являет показательный пример исканий гамбургских авторов. В наиболее ярких моментах оперы наблюдается очевидное стремление к достижению органического синтеза музыки, театральной драматургии и актерского представления. Это сочинение показывает, что, опираясь в своем творчестве на известные образцы, местные композиторы и либреттисты нередко вступали в полемику с существующими установками и активно искали новые пути развития жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Москва: Аграф, 2002. 288 с.
2. Кречмар Г. История оперы / пер. и выбор ил. П.В. Грачева; под ред. и с предисл. И. Глебова. Москва: ГИТИС, 2014. 385 с.
3. Вайзе Х. «Неравный, но благородный любовный союз», представленный несколько лет назад в комедии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н.П. Козловой. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 494–497.
4. Михайлов А.В. Немецкая драма XVII века // Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 40–67.
5. Bolte J. Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. L. Voss. 1893. 195 S.
6. Feind B. Deutsche Gedichte. Hamburg, 1708. 786 S.
7. Feind B. Vorbericht // Graupner Ch. Die krankende Liebe, oder Antiochus und Stratonica. Bremen: Ed. Baroque, 2007. S. VII–IX.
8. Hallmann J. Ch. Sämtliche Werke. Berlin. New York, 1987. 443 S.
9. Nagel W. Das Leben Christoph Graupner's // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 10. Jahrg., H. 4. (Jul. – Sep., 1909). P. 568–612.
10. Wolf H. Ch. Die Barockoper in Hamburg (1678–1738). Bd. 1. Wolfenbüttel: Mösseler, 1957. 386 S.

REFERENCES

1. Benjamin W. Proiskhozhdenie nemetskoi barochnoi dramy. Moskva: Agraf [The origin of German baroque drama. Moscow: Agraf], 2002. 288 p.
2. Kretschmar G. Istoriia opery. Moskva: GITIS [The history of opera. Moscow: GITIS], 2014. 385 p.
3. Weise Ch. «Neravnyi, no blagorodnyi liubovnyi soiuz», predstavlennyi neskol'ko let nazad v komedii // Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov. Moskva [«Unequal but noble

love union», presented several years ago in the comedy // Literary manifestos of Western European classicists. Moscow], 1980. P. 494–497.

4. *Mikhailov A. V.* Nemetskaia drama XVII veka // Zavershenie ritoricheskoi epokhi. Sankt-Peterburg [German drama of the 17th century//Ending of the rhetorical era. St. Petersburg], 2007. P. 40–67.
5. *Bolte J.* Singspiels of the English actors and her successors in Germany, Holland and Scandinavia. L. Voss. 1893. 195 p.
6. *Feind B.* German poems. Hamburg, 1708. 786 p.
7. *Feind B.* Introduction // Graupner Ch. The painful love, or Antiochus and Stratonica. Bremen: Ed. Baroque, 2007. P. VII–IX.
8. *Hallmann J. Ch.* Complete works. Berlin. New York, 1987. 443 p.
9. *Nagel W.* The life of Christoph Graupner//Omnibuses of the international music society, 10. Jahrg., H. 4. (Jul. – Sep., 1909). P. 568–612.
10. *Wolf H. Ch.* Baroque opera in Hamburg (1678–1738). Bd. 1: Wolfenbittel: Mösseler, 1957. 386 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разновидность виолы, по внешнему виду напоминает скрипку, но только с тремя струнами.

² Разновидность оперной арии. Отличается тем, что в ее начальном разделе в вокальной партии звучит короткая фраза (своего рода квинтэссенция содержания арии), которая, повторяясь после инструментального отыгрыша, служит ядром для дальнейшего мелодического развития.

Вопросы теории музыки

Лариса Крупина

ПРИНЦИП ХРОМАТИЧЕСКОЙ ПРУЖИНЫ В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕМЕ: ПУТЕШЕСТВИЕ ПО СТРАНИЦАМ ИСТОРИИ

Тема данной статьи отчасти соприкасается с проблематикой интертекстуальности, ставшей в последние десятилетия одним из востребованных и перспективных научных направлений современного музыкознания. Подчеркнем, однако, что это лишь частичное соприкосновение, поскольку заявленный в данном случае аспект — «принцип хроматической пружины» в полифонической теме — затрагивает некие глубинные слои музыкального мышления, соотнесенные с конкретными творческими проблемами того или иного времени, того или иного автора. Проблемы эти в данном случае связаны с поиском способов логической организации хроматики, неизбежно возникающим на разных исторических этапах. Цель предлагаемой статьи — на примере полифонических тем разных композиторов показать один из возможных путей решения названной проблемы, демонстрирующий осознанные (или неосознанные) творческие пересечения на расстоянии нескольких веков.

Поводом к написанию статьи стала одна из полифонических тем Родиона Щедрина — тема фуги из его сатирической кантаты «Бюрократиада» (1963 г.), неожиданно показавшаяся знакомой. Она представляет собой мелодию, начало которой (1–4 тт.) опирается на скрытое двухголосие в виде противоположно направленных хроматических линий. Последовательное расширение тематического диапазона (от примы до децимы) напоминает процесс постепенного растягивания пружины, что придает мелодии необычайную упругость и энергию. Вспоминается основанная на том же принципе тема фуги Шостаковича *Des-dur* из его цикла «24 прелюдии и фуги», 1951 г. (примеры 1а и 1б).

Пример 1а

Р. Щедрин. Бюрократиада № 4 (тема фуги)



Пример 16. Д. Шостакович. Тема фуги Des-dur



Однако, скорее всего, не она послужила образцом для Щедрина. Думается, обе эти темы произошли от одного и того же первоисточника, отстоящего от них более чем на два столетия. Таким наиболее вероятным «предтекстом» (термин А. В. Денисова [1]) стала написанная в 1728 году тема органной фуги Баха e-moll (BWV 548) (пример 2). Именно в ней получила наиболее наглядное выражение звуковысотная структура, обозначенная А. Должанским как звукоряд, который «как будто “разматывается” от тонического центра» [2, 121], и названная А. Чугаевым «расходящимся конструктивным остовом» темы [10, 247]. В данной статье мы условно определяем ее как «принцип хроматической пружины».

Пример 2. И. С. Бах. Тема фуги e-moll



Барокко и XX век — связи между двумя эпохами давно замечены и изучены музыкальной наукой, достаточно вспомнить масштабное исследование М. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр. История и современность» [5], во многом посвященное именно диалогу этих двух эпох. Не углубляясь в проблемы их культурологических связей, зададимся конкретным вопросом: что послужило тем творческим импульсом, который привел столь разных по стилю авторов к одной и той же конструктивной идее? Вопрос этот окажется особенно актуальным при осмыслении художественно-содержательных результатов, которые были ими достигнуты: концертно-игрового образа баховской темы, мрачного, жестко-напористого у Шостаковича, гроtesкового у Щедрина.

Ответ на этот вопрос лежит в сфере поисков способа логической организации хроматики, которые велись и в ту и в другую эпоху — в одном случае хроматики, уводившей от диатонической модальности в сторону централизованной тональности, в другом — от тональности в сторону новой модальности. Примененный Бахом строгий принцип опоры на скрытое поступенное голосоведение красиво расходящихся линий (подобных своеобразной «хроматической пружине») как раз и давал мелодии идеальную организованность, действующую в условиях и централизованной тональности, и хроматической модальности. «Объемность звучания, создаваемая со-

гласованно стремящимися в потоке гармонических смен скрытыми голосами, всегда позволяет отличить тему Баха среди множества тем других композиторов», — пишет по этому поводу Т. Свистуненко, акцентируя внимание на баховских скрыто-поступенных линиях [7, 149–151]. Это же характерное для великого полифониста явление С. Скребков называл «метрически-опорной линией», отмечая ее поступенность с преобладанием нисходящей направленности [8, 30].

Обратившись к органной фуге Баха, попробуем определить те конкретные проблемы тонально-гармонической системы, которые композитор в ней решал. Прежде всего, заметим, что уже на рубеже XVI–XVII столетий процессы преодоления диатонической модальности, ее усложнения и хроматизации привели к большому распространению полифонических (и не только полифонических) тем хроматического типа, что нередко намеренно декларировалось авторами в названиях произведений (Хроматический ричеркар Дж. Фрескобальди, Хроматическая фантазия Я. П. Свелинка). Среди них особое значение приобрела тема, основанная на нисходящем хроматическом тетрахорде от I ступени к V (воплощавшая известную риторическую фигуру *passus duriusculus*). Одним из первых материал такого рода применил Свелинк в своей знаменитой Хроматической фантазии.

Обратим внимание на гармонизацию этой хроматической последовательности (d-cis-c-h-b-a). В ней уже явно прослеживаются предвестники гармонической функциональности, например, ход I–#VII (d-cis) во всех проведениях гармонизован автентическим оборотом t-D. Вместе с тем черты модальности сказываются в гармонизации хода #VI–VI (h-b), который почти везде представлен как простое сопоставление мажорного аккорда субдоминанты с его минорным вариантом, либо с трезвучием натуральной VI ступени. Позднее (в 1689 г.) Г. Перселл в известной арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней» (написанной в форме вариаций на хроматический бас в виде той же риторической фигуры в тональности g-moll), частично сохраняя принцип мажоро-минорного сопоставления трезвучий, вводит и другую гармонизацию этого хроматического оборота: сектаккорд мажорной субдоминанты (на #VI) переходит в уменьшенный вводный VII₂ (на VI натуральной ступени), обладающий более ярким функциональным тяготением.

В творчестве Баха одним из первых обращений к нисходящей гаммообразной хроматической теме стал хор № 2 из Кантаты № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» f-moll («Слезы, вздохи, беды трепет» в переводе М. Сапонова [6, 213]), написанный молодым двадцатитрехлетним композитором в 1708 году. Здесь таких сопоставлений мажорного и минорного вариантов одного и того же трезвучия (в данном случае субдоминантового сектаккорда) уже практически нет. Сложность функциональной гармонизации этого мелодического хода (#VI–VI) Бах разрешает таким образом, что либо первый, либо второй аккорд обязательно превращает в диссонирующий (на #VI ступени — это #VI₇ или вводный VII₇ к натуральной VII, на низкой VI ступени — II_{3/4}). В 1738 году Бах вновь обратится к музыке этого хора,

переработав его для Мессы h-moll (Crucifixus), где каждое из 13 проведений этой хроматической темы получит новую, всякий раз более сложную, гармонизацию, включающую, в том числе, сложнейшие эллиптические обороты. Что же касается органной фуги e-moll, появившейся спустя двадцать лет после 12-й Кантаты и принадлежащей перу уже зрелого мастера, то в ней Бах частично отталкивается от хора из Кантаты, но в чем-то и готовит свой будущий шедевр из Мессы, который, быть может не случайно, тоже окажется в тональности e-moll.

Правда, процесс гармонического варьирования в органной фуге ограничен наличием дополнительного восходящего скрытого голоса. Поэтому последующие изменения гармонии касаются лишь заключительного каденционного построения, прерывающего хроматику. Основная же часть темы получает единую гармонизацию. Ход I–#VII (e–dis) гармонизован автентическим оборотом, в котором доминанта чаще всего представлена гармонией напряженного вводного септаккорда (реже — гармонией D₉). Ход #VII–VII (dis–d) становится эллиптическим, поскольку связывает доминанту e-moll с доминантой (в виде вводного) к субдоминанте. Мажорный S₆ Бах преобразует в доминантовую гармонию к натуральной VII ступени, которая, в свою очередь, минуя разрешение, опять-таки эллиптически переходит в альтерированную двойную доминанту. Каждая гармония здесь четко функциональна, представляет либо разрешение предшествующего доминантового аккорда, либо диссонирующую доминанту, образующую отклонение в одну из ступеней данной тональности.

Как видим, уже на примере только баховского творчества видна определенная эволюция гармонизации хроматики, направленная в сторону повышения уровня ее функциональной определенности. Как же поступает в аналогичной ситуации Шостакович?

Шостакович, как и Бах, включает в тему фуги I 1 хроматических тонов и также ведет нижний скрытый голос от I к V ступени, верхний же доводит лишь до IV, из-за чего общий диапазон растяжки «пружины» («разматывания звукоряда» по А. Должанскому) составляет не октаву, а малую септиму. Что же касается гармонизации, то здесь тоже присутствуют отдельные функциональные обороты. Например, начальная интонация I–#I (или пониженная II) чаще всего гармонизируется отклонением во II ступень через вводный септаккорд, либо II низкая вместе со следующим вводным тоном образует альтерированную доминанту основной тональности. Однако ни один из аккордов, напоминающих какие-либо проявления побочных доминант, не получает у Шостаковича разрешения, а эллиптически переходит в другое диссонирующее созвучие. Поэтому в данном случае говорить о функциональной гармонии практически не приходится, и появление всевозможных альтерированных доминант — всего лишь иллюзия функциональных оборотов. На самом деле композитор руководствуется иными «правилами» — плавным хроматическим скрытым поступенным голосоведением каждой полифонической линии. При этом почти все вертикальные созвучия образуют ту или иную степень диссонантности, де-

монстрируя подход к вертикали, типичный для композитора XX века. И лишь традиционный тональный план экспозиции и первой половины развивающей части фуги с его четко функциональной направленностью (Т–D в экспозиции, параллель — доминанта к параллели — субдоминанта в виде II ступени на развивающей стадии) отчасти как бы компенсирует эту неклассическую гармонизацию. Впрочем, современный взгляд на тональный план развивающей части в целом (t–d–s параллельной тональности b-moll на первой стадии развития и Т–D–S далекой тональности A-dur на второй) обнаруживает и характерный для XX столетия конструктивный подход: два квинтовых тональных «веера», где второй — полутонном ниже первого: b–f–es, A–E–D.

Справедливости ради отметим, что некоторым хронологически более близким ко времени Шостаковича предвестником его темы Des-dur (хотя и без явных аллюзий на Баха) можно назвать еще один пример — тему фуги C-dur В. П. Задерацкого (примеры 3а и 3б) из цикла «24 прелюдии и фуги» (1937–1940). С темой Шостаковича ее сближает не только скрытый остов в виде расходящихся хроматических линий, но и мажорная ладовая основа. Небольшое отличие заключается лишь в порядке охвата хроматического звукоряда: две разнонаправленные скрытые линии разворачиваются не одновременно, а последовательно (сначала нисходящая, а затем уже восходящая), а также в наличии у Задерацкого повторяющейся звуковысотной оси «до», на которую словно «нанизываются» все остальные тоны. Тем не менее и здесь присутствует своя хроматическая «пружинка».

Пример 3а. В. Задерацкий. 24 прелюдии и фуги для ф-но. Тема фуги C-dur



Пример 3б. Проведение темы (басовый голос) в f-moll



Сходным образом Задерацкий подошел и к многоголосной трактовке этого материала, где уже I ступень гармонизована не тоникой, а либо удвоенной тритоновой квартой (I–#IV), либо альтерированным квартаккордом (#V–I–#IV) и лишь изредка тоническим трезвучием, но ни один диссонирующий аккорд не получает разрешения. Зато каждый из контрапунктов к теме (а в фуге три удержанных противосложения) опирается на скрытые поступенные линии (восходящие в одних и нисходящие в других голосах). Любопытно, что даже при дублировке одного из противосложений трезвучиями (проведение f-moll в развивающей части — см. пример 3б) ассоциации с функциональной логикой возникают лишь один раз — на границе четвертого и пятого тактов, где альтерированный секундаккорд побочной доминанты разрешается по тяготению в секстаккорд II низкой ступени (Ges-dur).

Те же принципы отчасти обнаруживаются и в фуге Щедрина, с той лишь разницей, что через четверть столетия после Задерацкого для композитора становятся неактуальными ни традиционный тональный план (его Щедрин не соблюдает даже в экспозиции), ни подражание структуре классических аккордов. Его хроматические гармонии сплошь диссонантны и не вызывают никаких ассоциаций с функциональной аккордикой.

В подобном подходе к многоголосной гармонизации в виде скрытых поступенных хроматических линий можно усмотреть некий отблеск того далекого времени, когда происходил переход от диатонической модальности к функциональности через модальную хроматику. Последняя, уже не обладая связующими силами диатонических ладов, но еще и не завоевав прочную функциональность, во многом опиралась именно на мелодическую логику поступенного голосоведения. Так, в одной из статей о хроматической гармонии Джезуальдо Н. Казарян сформулировала два основных принципа голосоведения, имевших особое значение в процессе освоения хроматики композиторами позднего Возрождения, — это принцип строго параллельного движения и хроматического противодвижения во взаимодействии двух или трех голосов музыкальной ткани [3, 105].

Как видим, на новом историческом этапе эти же принципы вновь оказались востребованными музыкальной практикой. Особую же силу скрепляющего действия скрытой линейности в условиях новой хроматики XX века заметил, в частности, Э. Курт. *«Насыщенность альтерациями, — пишет он в своем знаменитом труде «Основы линейного контрапункта», — связана с мощным возбуждением линейного развития, которое во всех без исключения художественных формообразованиях определяет сущность хроматики»* [4, 65].

Обращение к принципу «хроматической пружины» в полифонической музыке не исчерпывается названными произведениями. В XX веке этот найденный Бахом прием получил продолжение не только в отечественной, но и в западноевропейской музыке. Почти одновременно с Шостаковичем в 1952 г. был написан полифонический цикл для фортепиано «Musica ricercata» Д. Лигети. Одиннадцатая пьеса этого цикла, посвященная Дж. Фрескобальди, фак-

тически представляет собой фугу на хроматическую тему, начинающуюся, как и у Баха, со звука *e* первой октавы (случайно ли это совпадение?).

На этот раз тема строго серийна, охватывает все 12 тонов и занимает, как и у Баха, октавный диапазон (пример 4а). Строгий (хотя и неклассический) способ организации положен и в основу тонального плана — это однонаправленный ряд квинт (*e — h — fis — cis — gis...* и т. д.). Здесь композитор, известный своей остро новаторской стилистикой, еще более откровенно пользуется тем же принципом хроматического поступенного голосоведения. Удержанное противосложение фуги — нисходящая хроматическая гамма, которая по ходу развития постепенно дублируется разными интервалами (квинты, терции, септимы) и аккордами (пример 4б). Связи между вертикалями здесь уже только линейные, обусловленные не скрытым, а реальным поступенным голосоведением, которое и становится главным «режиссером» этой полифонической композиции.

Пример 4а. Д. Лигети. *Musica ricercata*. № 11 (Тема).
Andante misurato e tranquillo



Пример 4б. Седьмое проведение темы (верхний голос)



Своеобразная «изюминка» в строгой конструкции этой фуги состоит в том, что после четырех проведений (трехголосной экспозиции с одним дополнительным проведением) автор не только сокращает первую длительность темы, но и метрически сдвигает ее на одну четверть со слабой на относительно сильную долю, начиная не со второй, а с третьей четверти такта. Вместе с ней сдвигается и дублированное удержанное противосложение, то есть весь сопровождающий комплекс голосов.

Все эти исторические переключки не случайны. Сегодня, с позиций начала нового XXI столетия, становится очевидным, что названный принцип «хроматической пружины» является лишь частным проявлением более общих закономерностей. Например, его можно назвать особым выражением принципа звуковысотной *прогрессии*, получившего в XX веке весьма широкое распространение. Достаточно вспомнить тему Бартока из I части его «Музыки для струнных, ударных и челесты» (пример 5а) или тему фуги из Одиннадца-

той симфонии Шостаковича (пример 5б). Правда, обе они узкообъемны и занимают лишь квинтовый диапазон, при этом обе раскрывают свой звукоряд (хроматический у Бартока, именной лад у Шостаковича) в виде звуковысотной (а у Шостаковича еще и ритмической) прогрессии.

Пример 5а. Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты. Тема фуги



Пример 5б. Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония, II часть. Тема фуги



Образ пружины в этих темах принимает несколько иной вид. Здесь словно содержится несколько попыток ее растягивания: мучительно-напряженных у Бартока, агрессивно-напористых у Шостаковича. Скрытое поступенное движение в них представляет собой не две расходящиеся линии, а единую волну, заданный же звукоряд раскрывается особым способом, отталкиваясь от повтора одного и того же краткого мотива, пополняющегося каждый раз новыми звуками.

Однако и звуковысотная прогрессия, в свою очередь, составляет конкретное проявление еще более общего принципа организации — звуковысотной комплементарности (дополнительности) или, в трактовке Е.Б. Трёмбовельского, модального принципа пополнения звукоряда [9, 26], ставшего одним из генеральных в музыке XX века. Полифоническая тема в силу своей горизонтально-линейной проекции представляет лишь наиболее наглядный способ его реализации. В разных же стилистических, жанровых, интонационных условиях он может принимать весьма многообразные формы — от строгой двенадцатитоновой серийности до свободной прогрессии.

В заключение приведем тему фуги из Второй сонаты для фортепиано (1982) воронежского композитора М. Зайчикова. В ней автор дважды разворачивает и сворачивает «хроматическую пружину», отталкиваясь, подобно Бартоку, от повторения краткого мотива, разрастающегося до октавного диапазона и полной двенадцатитоновости (пример 6).

Пример 6. М. Зайчиков Соната № 2. Тема фуги (II ч.)



Как видим, здесь нет расходящихся в разные стороны скрытых голосов, «пружина» растягивается лишь в одну линию, однако постоянное преодоление мелодических сопротивлений общему направлению движения в контексте скорого темпа и активной динамики позволяют и этой теме достичь столь же высокой степени упругости и энергии.

Таким образом, принцип «хроматической пружины» можно рассматривать как одно из проявлений звуковысотной комплементарности и прогрессии, который на новом историческом этапе — в условиях отсутствия функционально-гармонической системы — превращается в важнейший фактор, позволяющий организовать и упорядочить как полифонический материал, так и его контрапунктическое окружение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: Исследовательский очерк. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013.
2. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Изд. 2-е. Ленинград: Советский композитор, 1970.
3. Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. Вып. 40. С. 99–117.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. Москва: Гос. муз. издат., 1931.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990.
6. Сапонов М. Шедевры Баха по-русски. Москва: Классика-XXI, 2009.
7. Свистуненко Т. Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И. С. Баха: Исследование. Саратов, СГК им. Л. В. Собинова, 2018.
8. Скребков С. Полифонический анализ. М; Л.: Музгиз, 1940.
9. Трембовельский Е. М. П. Мусоргский: Принципы ладового развития: Исследование. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992.
10. Чугаев А. Учебник контрапункта и полифонии. Москва: Композитор, 2009.

REFERENCES

1. Denisov A. Intertekstualnost' v muzyke: issledovatel'skiy ocherk [Intertextuality in music: a research essay]. Saint-Petersburg: Publ. RGPU im. A. I. Gertsena, 2013.

2. *Dolzhangsky A.* 24 preludii i fugi D. Shostakovicha [24 preludes and fugues by D. Schostakovich]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1970.
3. *Kazaryan N.* O printsipakh khromaticheskoy garmonii Dzhezualdo [On the principles of Jesualdo's chromatic harmony]. Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadno-evropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do Romantizma) [Historical and theoretical issues of Western European music (from Renaissance to Romanticism)]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1978. P. 99–117.
4. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Batha [Fundamentals of linear counterpoint, the Melodic polyphony of Bach]. Moscow: Gos. Muz. Izdat., 1931.
5. *Lobanova M.* Muzykalny stil i zhanr. Istoriya i sovremennost' [Musical style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1990.
6. *Sapnov M.* Shedevry Batha po-russki [Bach's masterpieces in Russian]. Moscow: Klassika-XXI, 2009.
7. *Svistunenko T.* Evolutsiya rannebarochnoy Fugi v klavirnom tvorchestve J. S. Batha [Evolution of early Baroque Fugue in the clavier work of J. S. Bach]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2018.
8. *Skrebkov S.* Polifonicheskiy analiz [Polyphonic analysis]. Moscow: Gos. Muz. Izdat., 1940.
9. *Trembovel'skiy E. M. P.* Musorgskiy: Printsipy ladovogo razvitiya: Issledovanie [The principles of modal development: a study]. Voronezh: Publ. Voronezh University, 1992.
10. *Chugaev A.* Uchebnik kontrapunkta i polifonii [Textbook of counterpoint and polyphony]. Moscow: Kompozitor Press, 2009.

Ольга Астахова

О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭМЫ А. СКРЯБИНА «VERS LA FLAMME» («К ПЛАМЕНИ»)

Известно, что термин «хронотоп», означающий «время-пространство», был привнесен из физики в литературоведение М. Бахтиным. Понятие «музыкальный хронотоп», подразумевающее в широком смысле неразрывное единство музыкального времени-пространства, укоренилось после этого и в музыковедении, причем довольно давно. Хотя практически все исследователи подчеркивают неразрывное двуединство, заключенное в самом понятии, зачастую оно трактуется весьма разнообразно¹.

В диссертации С. Гоменюк, посвященной явлению музыкального хронотопа в контексте авангардной музыки [5], хронотоп интерпретируется не только как довольно общее понятие — отражение в музыке «индивидуальных и коллективных пространственно-временных представлений», но и как более конкретное. Важно, что в данном исследовании феномен хронотопа рассматривается во взаимодействии «темпорального» (временного) и «спациального» (пространственного) факторов музыкальной ткани, проявляющихся в ее изменениях. Именно такая трактовка, по мнению автора настоящей статьи, связывает теорию с практикой, создавая возможность анализа музыкального сочинения, который мы называем «хронотопическим»².

Исходя из понимания, что время и пространство в музыке раскрываются через вполне конкретные реалии — структурный последовательный ряд (фазы линейного временного процесса), ритмику, фактуру (с такими ее характеристиками, как плотность, вертикаль, горизонталь), — можно предложить собственную трактовку феномена музыкального хронотопа.

Музыкальный хронотоп (или пространственно-временной континуум сочинения) раскрывается и познается через анализ процесса взаимодействия структуры, ритмики (в самом широком смысле) и фактуры. Разумеется, в этом

определении подчеркивается более «узкое» толкование сложного, многослойного понятия, что необходимо для осуществления данного типа анализа.

Музыкальное время-пространство при всей своей многозначности в практическом анализе свертывается до вполне конкретных категорий. Изучаемое в этом ракурсе произведение рассматривается в непрерывном процессе взаимодействия двух координат: временной (последовательный структурный ряд композиции, ее фазы, ритмическая организация) и пространственной (фактурное содержание фаз). Напомним, что практика традиционного анализа часто опирается при определении строения произведения (формы-структуры) на теорию композиционных функций, которую разрабатывали И. Способин и В. Бобровский. Согласно данной теории в музыкальной форме имеются «главные» разделы (изложение, середина, реприза) и «второстепенные» (вступление, связующие разделы, кода). Последние не влияют на определение формы-структуры.

В хронотопическом анализе сочинения, принадлежащего различным эпохам и стилям, это разграничение не имеет значения, учитываются все части и разделы формы как имманентные фазы музыкального процесса. Важным становится поэтапное исследование развития музыкальной ткани во времени, фиксация тончайших нюансов ее движения: это и изменения собственно временного параметра (масштабные, темповые, ритмические), и колебания фактурного поля (расширения-сжатия диапазона, регистровые скачки, уплотнения-разрежения, смены склада). Таким образом, цель хронотопического анализа — составить пространственно-временную картину музыкального произведения и сформировать окончательное представление о феномене музыкального хронотопа. Представим в сжатом виде основные принципы данного метода³. Они заключаются в следующем:

Первое — определение количества крупных фаз музыкального процесса, не взирая на их функциональный статус. Важны все этапы: так, в трехчастной форме со вступлением и кодой возможно установление пяти или шести равнозначных разделов (хронотопических фаз). Например, в пьесе Чайковского «Раздумье» (ор. 72 № 5) при трехчастной структуре с ярко контрастной серединой и варьированной репризой и кодой мы выделяем шесть хронотопических фаз.

Второе — последовательное изучение всех этапов музыкального процесса с точки зрения взаимодействия хронотопических координат (временной и пространственных структур). В процессе хронотопического анализа учитываются все возникающие с точки зрения пространственно-временных характеристик те или иные изменения или метаморфозы.

Музыкальное произведение, как известно, имеет разные структурно-композиционные уровни, разные масштабы. Это обязательно принимается во внимание при использовании данного метода, поэтому здесь предлагается некая «иерархия» хронотопов: начальный — фазовый — целостный.

Начальный (первичный) хронотоп — обычно задан на относительно небольшом синтаксическом участке: фразе, предложении или даже периоде, который дает представление о типе фактуры, ее регистровом диапазоне, плотности.

Фазовый (средний) хронотоп представлен на синтаксически более масштабной фазе (этапе) музыкального процесса, например, первой части или разделе формы.

Целостный хронотоп отражает высший уровень пространственно-временной организации данного произведения. Метаморфозы пространственных и временных структур, происходящие на уровне фазовых хронотопов, влияют на определение типа целостного. Если они незначительны, то общий хронотоп можно назвать *стабильным*, если существенны — *мобильным*. В случае, когда изменения значительны по обеим координатам, целостный хронотоп автор определяет как *вдвойне мобильный*.

Предлагается следующий алгоритм анализа:

- 1) определение количества фаз (при ориентировании на фактурные смены);
- 2) установление границ начального хронотопа;
- 3) определение количества тактов, границ поля в октавах, склада и количества голосов в установленном фрагменте;
- 4) проведение исследования каждого фазового хронотопа, сначала его временной структуры (метроритм, темп, приемы), затем «пространства-фактуры» (термин автора): выявление происходящих в них метаморфоз, их выразительного значения;

5) выводы о стабильности или мобильности фазовых хронотопов, о типе музыкального времени данного сочинения, его архитектонике и пропорциях целого.

В качестве примера описанного подхода представлен анализ фортепианной поэмы Скрябина «К пламени».

Широко известно, что образ огня — один из ведущих в творчестве композитора. Огонь как стихия, как сакральная сила много раз вдохновлял Скрябина. Эта тема достигла своего наиболее полного воплощения в симфонической поэме «Прометей».

В данной пьесе присутствуют все последовательные стадии, аналогичные физическому процессу. Поэма Скрябина представляет собой концепт «восхождения»: постепенного возгорания огня и неуклонного подъема к вершине — экстатической кульминации. Возникает почти зримая картина: медленное разжигание, брызги искр и всполохи, колебания пламени, подъемы и временные угасания (от ветра), наконец, равномерное уверенное «гудение». В конце пламя охватывает большое пространство, как бы взмывая к небу, и затем затухает, рассыпаясь миллионами искр...

Композитор вовлекает слушателей в этот процесс, создавая практически зримый образ постепенно расширяющегося, заполняемого огненной стихией, пространства. На концептуальном уровне пространство безусловно доминирует, проявляясь через последовательные метаморфозы фактурного поля. В поэме есть контуры четырехчастной композиции с тематической аркой в последнем разделе, но развитие сквозное; разделы-фазы определяются исключительно фактурными сменами, векторное движение к кульминации в конце сочинения осуществляется за счет фактурной динамики. Поэтому здесь вполне можно говорить о так называемой «*фактурной форме*» (термин В. Н. Холоповой).

Целостный хронотоп произведения состоит из четырех крупных фазовых хронотопов:

1-й — тт. 1–40

2-й — тт. 40–76

3-й — тт. 76–90

4-й — тт. 90–131

Первый фазовый хронотоп включает в себе два подраздела: 26 тактов (6+6, 5+13, 5) и 14 тактов (8+6). Это деление условно, оно основано на фразировках и на заметном изменении фактуры в 27 такте. За начальный хронотоп принимаем данные такты.

Пример 1. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 1–5



Начало сочинения звучит тихо, затаенно. Общий диапазон невелик — всего две октавы, используется средний регистр, прозрачная фактура (четырёхголосие, аккордовый склад). В дальнейшем происходит незначительная мелодическая активизация верхней пары голосов. Сразу возникает опора на острое квартовое созвучие — «двутритоновый» аккорд *e–ais–gis–d*, в конце более явно определяется тоника *E–dur* с побочными тонами. Ямбическая секундовая интонация (начальная интонационная вспышка или «искра-зачин») освещает каждую фразу, однако впоследствии она будет нисходящей.

Далее следует небольшой подъем всего комплекса на малую терцию. В 19 такте прибавляется один голос, движение пятиголосными аккордами замедляется и происходит спуск в низкий регистр, но при этом исчезает мелодизированное движение верхнего голоса.

Во втором подразделе наблюдается уже шесть голосов, здесь осуществлено более четкое разделение на аккордовый пласт и главный голос (пример 2). Диапазон немного расширен за счет «опускания» нижней линии, верхняя остается на прежнем уровне: огонь пока робко пытается пробиться...

Временная структура хронотопа следующая: размер 9/8, но движение пока довольно медленное, преобладают крупные длительности, аккорды «растягиваются» на два-три такта. Фразы группируются свободно, асимметрично.

Во **втором фазовом хронотопе**, как и в первом, можно выделить два подраздела: 25+11. Заметно меняется фактура, теперь она многослойная (пример 3).

Пример 2. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 28–32



Пример 3. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 61–67

Первый пласт — квинтоль в басу с паузой на первую долю, второй — нижний средний малоподвижный голос. Третий представляет собой фигурационный контрапункт (это трепетно пульсирующая тритоновая интонация восьмых, она и создает впечатление мерцания пламени), и четвертый — главный мелодический голос, который будет дальше очень медленно и трудно продвигаться вверх (движение с сопротивлением). Его диапазон составляет уже 2,5 октавы и регистр постепенно повышается.

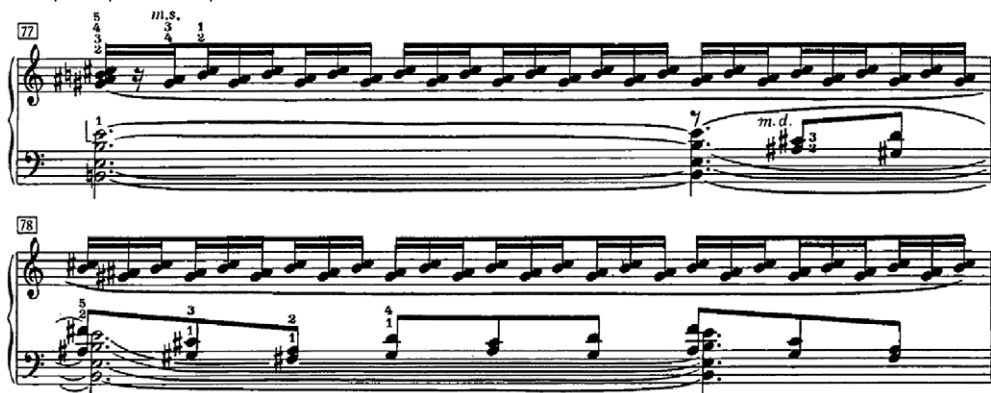
Во втором подразделе исчезает квинтоль баса, зато появляются спорадические «всполохи» широкоинтервальных фигураций шестнадцатых. Фигурационный контрапункт восьмых и верхний голос уплотняются, они сближаются, постепенно сливаясь в дрожащие переливы секунд. В целом пространство в данном фрагменте уже ощущается более объемно и воздушно, общий диапазон достигает трех октав при меньшем количестве голосов.

Временная структура такова: происходит ускорение движения, нарастает процесс постепенной диминуции длительностей. Характерная для Скрябина полиритмия, противоречие мотива и такта, создают эффект трепетности, зыб-

кости звучания. Также здесь можно говорить о многоплановой регулярности метра — все пласты фактуры обладают собственным выдержанным метроритмом.

Третий фазовый хронотоп. Мощное, экстатическое, фанфарное звучание (это следует и из авторских ремарок) воплощает силу огня.

Пример 4. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 77–78



На короткое время главный голос исчезает, уступая место тремолирующим секундам (триоли шестнадцатых). Возникший кластер как бы расслаивается на три пласта: секундовые переборы (верхний), ровное движение восьмыми (средний) и выдержанные аккорды (нижний). Этот момент создает яркий образ «дрожания» пламени перед первой мощной вспышкой. Наконец, образуется иное состояние огня: его ровное мощное гудение (ремарка *fortissimo*).

Многослойная фактура приобретает новый вид. В басу — квинтоли восьмых (ранее были квинтоли четвертей), в среднем пласте — фигурационный контрапункт (тремолирующая интервальная фигурация шестнадцатых, ранее были восьмые). Главный голос остается прежним, но завоевывает высокий регистр. В конце третьего хронотопа диапазон расширяется до четырех октав и происходит вертикальное уплотнение фактурного поля до десяти голосов.

Пример 5. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 81–82





Во временной сфере мы также наблюдаем усиление описанных процессов: диминуцию длительностей, полиритмию и многоплановую метроритмическую регулярность.

Четвертый фазовый хронотоп соответствует генеральной кульминации сочинения. Огонь достигает предельной силы, стремится захватить максимальное пространство. Появляются новые фактурные рисунки, предельно расширяется диапазон фактурного поля и усиливается его плотность.

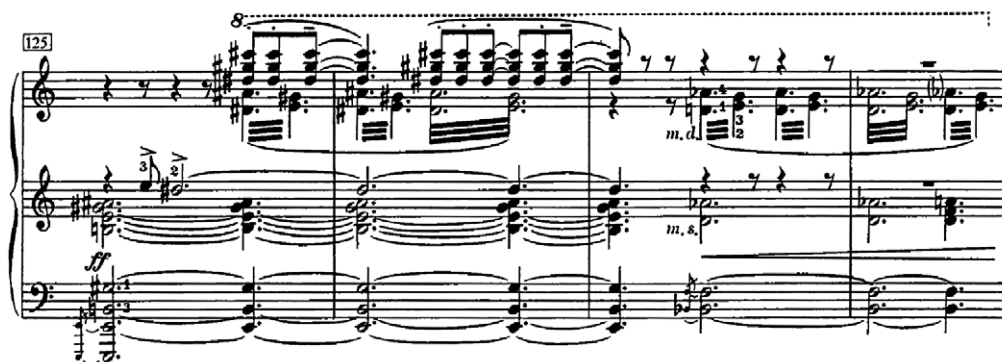
Пример 6. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 107–109



Изменяются функции пластов. Теперь главный голос звучит в среднем пласте, на высоте начальных тактов (возникают ассоциации с динамизированной репризой). А верхний пласт, фигуративный, составляют то стаккатные триоли восьмых вместе с интервальными трелями, то тремолирующие интервальные фигуры шестнадцатых. Они как бы взмываются, создавая впечатление порывов пламени. Нижний пласт, как незыблемый фундамент, представлен протяженными аккордами. Наконец, огонь достигает апогея: общий диапазон — шесть октав, количество голосов — тринадцать. Пласты предельно разведены, задействованы все регистры фортепиано, пространственный объем огромен (пример 7).

Внезапно в последних четырех тактах фактура резко разрежается, аккордика нижнего (а потом и верхнего) пласта переходит в мелодическую горизонталь. Происходит одностороннее сужение диапазона: при удержанном верхнем пласте нижняя линия, складывающаяся из звуковых «точек-искр», поднимается вверх. В самом конце звучание становится предельно прозрачным и воздушным; между крайними звуками «*e*» и «*cis*» образуется наиболее широкий пространственный разрыв. Все эти пространственные метаморфозы содействуют созданию образа гаснущего в порывах ветра огня.

Пример 7. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 125–128



Итак, целостный хронотоп данной пьесы является, по данному выше определению, *вдвойне мобильным*. Меняется и пространственная координата целостного хронотопа (происходит своего рода фактурная прогрессия: от минимального диапазона, низкого регистра и прозрачности звучания в начале к максимальному объему и плотности в конце), и временная. Пропорции композиции, определяемые фактурными процессами, не равны: четыре фазы соотносятся как 40:36:14:41, ритмика в целом регулярная, но композитор использует прием ритмического диминуирования как целенаправленного движения к кульминации, ритмического *crescendo*. Как показывает анализ, не тематизм и функциональная логика определяют структуру пьесы, форма регулируется законами пространства-фактуры, временное начало всецело подчинено ее метаморфозам, что определено программным замыслом сочинения.

В заключение хочется подчеркнуть, что исследование музыкального произведения в подобном ракурсе позволяет достаточно глубоко познать его пространственно-временную природу, ощутить движение музыкальной ткани во времени, что является особенно ценным для исполнителей. Данная пьеса Скрябина, яркая и самобытная, в которой не только изображается разгорающееся пламя, но постепенно раскрывается главный смысл — нарастание особого эмоционально-духовного состояния, ведущего к экстатической кульминации в конце, — представляет для этого несомненный интерес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова О. А. Музыкальный хронотоп. Исследование. Москва: Перо, 2019. 212 с.
2. Астахова О. А. Метод хронотопического анализа на примере прелюдии К. Дебюсси «Каноба». Электронный журнал Общества теории музыки. 2019. Вып. 1/25. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/6>. С. 67 (с. 33–44).
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. Москва: Либроком, 2010. 272 с.
5. Гоменюк С. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке: дис ... канд. искусствоведения. К., 2006.
6. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов. Ч. 2. Л., 1990. С. 129–174.
7. Сараева М. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока // Пространство и время в музыке. Москва, ГМПИ им. Гнесиных, 1992.
8. Шуранов В., Левина И. Музыкальный хронотоп С.В. Рахманинова // Музыкальная академия. Москва, 2008, № 4.

REFERENCES

1. Astakhova O. A. Muzicalniy khronotop [Musical chronotop]. Issledovanye [Research]. Moskva: Pero [Moscow: Publishing house «Pero»]. 2019. 212 p.
2. Astakhova O. A. Metod khronotopicheskogo analiza na primere preludii K. Debussi «Canopa» [Method of chronotopical analysis of musical work by the example of Debussy's prelude «Canope»]. Electronnyi jurnal obschestva teorii musici [Electronic Journal of the Music Theory Society]. 2019. Vol. 1/25. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/6>. p. 33–44.
3. Bakhtin M. M. Formi vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of time and chronotop in a novel. Essays on historical poetics]. Voprosi literatury i estetiki [Issues in literature and esthetics]. Moskva: Chudoj. Lit. [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1975. p. 234–407.
4. Bobrovskiy V. Tematism kak factor musicalnogo mishleniya. Ocherki. Vip. 1 [Thematism as a factor of musical thinking. Essays. Volume 1]. Moskva: Librokom [Moscow: Publishing house «Librokom»]. 2010. 272 p.
5. Gomenuk S. Muzicalnyi khronotop: predmet i yavleniye. Tipologiya form prostranstvenno-vremennoy organizatsii v avangardnoy musike [Musical chronotop: subject and phenomenon. Typology of spatiotemporal organization in avant-garde music]. Dissertatsiya cand. iskusstvovedeniya [Thesis. candidate of art history]. Kiev. 2006.
6. Ruchievskaya E., Kusmina N. Tsikl kak zhanr i forma [Cycle as a genre and a form]. Formai stil: Sb. nauchnikh trudov. Ch. 2 [Formaand style: collection of scientific works. Part 2]. Leningrad. 1990. p. 129–174.
7. Saraeva M. Osobennosti musicalnogo khronotopa v tvorchestve B. Bartoka [Features of musical chronotop in works of B. Bartok]. Prostranstvo i vremya v musike [Space and time in music]. Moskva: GMPlim. Gnesinich [Moscow: Publishing house of the Gnesins' Russian Academy of Music]. 1992. p. 47–63.
8. Shuranov V., Levina I. Muzicalniy chronotop S.V. Rakhmaninova [Musical chronotop of Sergei Rachmaninov]. Musicalnaya academia [Academy of Music]. 2008. № 4. p. 11–17.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В. Бобровский под понятием «интонационный хронотоп» [3, 30–31] понимал трехмерное единство координат (высота, глубина, время). Позднее понятие «хронотоп» использовали Е. Ручьевская и Н. Кузьмина [6]. В статье М. Сараевой «Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока» хронотоп осознается как «целостность», сущность которой обусловлена «интенсивностью музыкального пространства в единицу времени» [7, 47]. Заметим, что в данной статье автор не выходит на связи фактуры и формы, как это можно было предположить, сам же термин «музыкальный хронотоп» трактуется весьма расширительно: как пространство-время различных видов искусства. В статье В. Шуранова и И.

Левиной «Музыкальный хронотоп С. В. Рахманинова» [8, 11–17] предлагается своеобразная философская концепция хронотопа, связанная с религиозной идеей триединства тела, души и духа.

² Этот метод был разработан автором данной статьи для анализа фортепианной музыки и активно используется в учебном процессе на протяжении многих лет. Более всесторонне данная проблема поставлена и исследована в монографии «Музыкальный хронотоп» [1], где подробно рассматриваются разные аспекты музыкального времени и пространства, делается попытка выстраивания общей теории, а также представлены хронотопические анализы фортепианных произведений разных исторических периодов, от Баха до Э. Денисова.

³ Более развернутое описание с многочисленными примерами представлено в исследованиях автора [1, 2].

Современная музыка

Екатерина Макарецва

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ А. ЛАРИНА: К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ СОЧИНЕНИЯ

Алексей Львович Ларин — скорее нетипичный для современности композитор, если понимать под современностью желание выделиться из толпы новыми приемами, заумными концепциями и шокирующим звучанием традиционных инструментов», — со словами А. Авдеевой [1], сказанными о творчестве профессора, заведующего кафедрой композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных, пожалуй, трудно не согласиться. К этой характеристике, по-видимому, мог бы присоединиться и композитор, сказавший о своем творческом кредо: «Одним из высших этических и эстетических камертонов для меня был и остается фольклор — и родной русский, и многих других стран» [2, 4].

Наиболее значима для Ларина область хоровой музыки, ему принадлежат интереснейшие, самобытные произведения, востребованные исполнителями, ставшие предметом исследования музыковедов¹. Ярким своеобразием отличаются и его сочинения для оркестра русских народных инструментов (далее — ОРНИ), многие из которых явились «новым словом» в этом жанре, заметно обогатившим фонд музыки для ОРНИ².

Как справедливо пишут в своей работе М.И. Имханицкий и И.А. Моке-ров, Ларин «не оставил без внимания ни один из инструментов» народного оркестра [2, 235], а также различные по своему составу ансамбли и ОРНИ. Назовем лишь некоторые из его оркестровых произведений, получивших освещение в музыковедческих и исполнительских работах³: Музыкальные иллюстрации к повести В. Шукшина «До третьих петухов» (1980), «Маленькая увертюра» (1988), две пьесы («Я на горку шла» и «Журавель», 1992), Концерт-былина (1996), Сюита для альтовой домры и русского народного оркестра «Из японских сказок» (2001) и Две пьесы на японские темы (2002), Поэма памяти Николая Рубцова (2005). Как правило, исследователи творчества Ларина акцентируют внимание на вариативном способе развития тематизма,

ритмическом разнообразии, обращении автора к самым различным техникам и стилям в соответствии с поставленной художественной задачей. Не раз отмечалась и приверженность композитора традициям русской оркестровой школы, продуманность тембровой драматургии, вплоть до «персонификации тембров инструментов оркестра» [2, 248], особая роль ударных инструментов, многочисленные новаторские приемы звукоизвлечения на струнных и т. д.

Одно из последних сочинений Ларина в этой области — одночастный Концерт для альтовой домры и русского народного оркестра (2010), до сих пор не получивший должного освещения в музыковедении. Ему и посвящена данная статья.

Концерт написан для замечательного музыканта, народного артиста России, профессора Михаила Горобцова и впервые исполнен им с Губернаторским ОРНИ Вологодской области под руководством заслуженной артистки России Галины Перевозниковой. Стоит отметить, что Михаил Анатольевич был инициатором создания произведений для альтовой домры таких маститых композиторов, как С. Слонимский, М. Броннер, Т. Сергеева, в концерте которой использована звуковая монограмма (*e-g* — *Михаил Горобцов*)⁴.

Не обошел вниманием этот жанр и Н. Пейко, учитель А. Ларина. Его Концерт для домры (1991) традиционен по композиции: трехчастный цикл с характерными темпами и формами частей — сонатная в быстрой первой, вариационная в медленной второй, рондообразная в финале. Верность традициям русской симфонической школы сказывается в опоре на народно-песенный материал (особенно в медленной части и финале), вариантном преобразовании тем, реминисценции тематизма предыдущих частей в финале. Ярким проявлением национального начала стала колокольность⁵, столь характерная не только для творчества Пейко, но и для всей области народно-оркестровой музыки второй половины XX века. Так, в кульминации первой части (ц. 12) в партиях солиста и оркестра контрапунктируют друг другу попежки-звоны, рождающие эффект политональности⁶. Обращение Пейко к фольклорному материалу находится в русле тенденций 1980–2000 гг., одной из характерных черт которых было новое отношение к фольклорным образцам. Помимо бережного внимания к первоисточнику композиторы часто создают «авторские» версии народных тем⁷. Так, во второй части Концерта Пейко в качестве темы для вариаций мы слышим не что иное, как авторский вариант народной песни «*Степь да степь кругом*».

Концерт Ларина одночастный. В нем есть качества, родственные как сочинению Пейко, так и в целом музыке для ОРНИ. Это и фольклорная основа, и опора на сонатные принципы в композиции и в тематической организации.

«Я стремлюсь к индивидуализации форм. Сонатную форму в чистом виде не припомню, когда последний раз использовал» [7, 307], — пожалуй, это высказывание Алексея Львовича как нельзя лучше характеризует принципы формообразования произведения. Написанный в свободно трактованной сонатной форме одночастный Концерт не «отпускает» слушателя ни на минуту, раскрывая массу изюминок. Это не только синтез черт рондо-сонаты

и цикличности⁸ (что само по себе не ново), но и миграция репризы главной партии в код⁹ (своего рода зеркальная реприза-кода). Концерт строится на сопоставлении и развитии двух образов: угловатого, жесткого, механистичного, узнаваемого благодаря использованию стилистики джаз- и поп-музыки, и поэтического (по определению самого автора), одухотворенного, светлого, поданного порой полунамеками, наполненного звуками природы.

Упругий, ритмически жестковатый наигрыш-припляс главной партии — весьма неожиданная интерпретация фольклорного первоисточника: за эстрадным «налетом», как это ни парадоксально, угадываются интонации свадебной сиротской песни трагического содержания «Можно познати повеселейку»¹⁰. Авторская трактовка напева не имеет практически ничего общего с первоисточником. Большую роль в жанровой трансформации сыграли джазовые ритмы и оригинальная оркестровка. Так, оstinatное стаккато контрабасовых балалаек и прием игры на гуслях по прижатым струнам создают эффект звучания бас- и ритм-гитары (пример 1).

Пример 1. А. Ларин. Концерт для альтовой домры. Главная партия

Музыкальный пример 1. А. Ларин. Концерт для альтовой домры. Главная партия. Музыкальный фрагмент, включающий партии для альтовой домры (Д. ал. соло), гитары (Г. кл.) и контрабаса (К-б.).

Фрагмент начинается с 5-го такта. В партии альтовой домры (Д. ал. соло) и контрабаса (К-б.) используются стаккато. В партии гитары (Г. кл.) используется прием игры по прижатым струнам, обозначенный *tr* (по прижатым струнам). Динамика *p* (пю) обозначена в партии альтовой домры. Фрагмент заканчивается на 8-м такте, где в партии альтовой домры и контрабаса используется динамикa *f* (форте).

Смешение джаза, броской эстрадности и фольклорной интонационности встречалось у Ларина и в более ранних произведениях (например, знаменитая «Мировая чесотка» из сюиты «До третьих петухов» или инструментальные обработки народных песен «Во кузнице», «Журавель»). Примеров, демонстрирующих интерес композитора к джазовой стилистике, особенно в области метроритма, мы найдем в его музыке немало¹¹. Так, в сравнительно недавно написанной композиции для ансамбля тромбонов «Из-под дуба, из-под вяза» (2011) хорошо знакомый всем мотив «оброс» джазовыми ритмами и гармониями. Вариантная ритмика с постоянным обновлением рисунка, ритмическая «игра», преодоление слушательской инерции наводит на ассоциации с методами письма Стравинского в этой области¹². Еще в 1918 г. Стравинский удивительным образом соединил аутентичный джаз и русский фольклор в своей «Истории солдата».

Образ побочной партии — то светлое, полупризрачное, что противопоставит жесткому натиску главной партии. Распевная мелодия широкого дыхания у солиста, с чистейшей диатоникой, прозрачной звукописью оркестровки («кукование» флейты и гобоя, «птичье» тремоло баяна), медленно, словно с трудом, достигает верхнего регистра и озаряется «сиянием» православной молитвы в исполнении всего оркестра (пример 2).

Пример 2. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Побочная партия



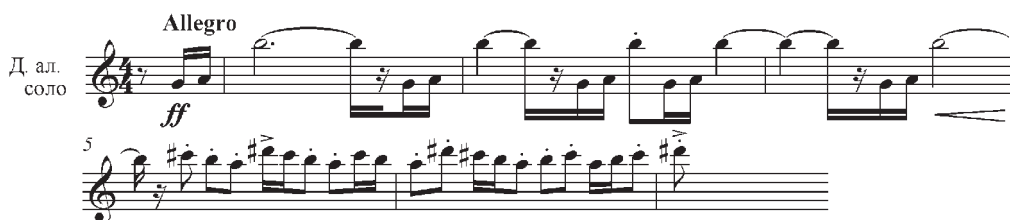
Главная партия — вихрь, который сметает все на своем пути (она вариативно повторяется в конце экспозиции, на ней построена разработка, приводящая к очередной кульминации — апогее антимузыкальности, идее «разрушения» музыки, ц. 68–70). Репризное проведение побочной партии, трансформированной из хрупкого лирического образа в апофеоз, казалось бы, торжество духовного начала, заканчивается сломом, интонационно связанным с эпизодом «разрушения». Возврат к прежнему уже невозможен. Жесткая, механистичная, наступательная тема заключительного раздела коды («кода в коде») и близко не напоминает хрупкий, утонченный образ побочной партии. Полнейшая подчиненность «дьявольскому» образу главной партии подчеркивается контрапунктическим звучанием обеих тем (ц. 87).

Интересно, что идея «распада» музыки, столь ярко запечатленная в концерте, полностью противоположна по своей эмоционально-смысловой направленности Струнному квартету (1982): *«от опустошенности и саморазрушения к просветленной гармонии»* [8, 77]. Мелодия подлинного народного плача, лежащего в основе первоначальной темы, возникает, по определению Т. Рожковой, из *хаотичного пространства мотивных «осколков»*¹³, а фантазмагория и гротеск приводят к трагическому монологу (контрапункт темы плача и испано-португальской фоллии — второй темы Струнного квартета).

И все-таки концепция Ларина оптимистична: последние такты — это не только интонационное обрамление, подчеркивающее композиционную стройность Концерта, но и огонек надежды на возвращение просветленной гармонии [8, 77] после хаоса и саморазрушения.

Для композитора значительно более важной, чем следование определенной схеме, является *«идея сплошной, сквозной тематичности»* [7, 312]. Его весьма привлекает *«однотемная композиция ... вытекающая из одного зерна, одного строительного материала»* [Там же]. Два элемента вступления — то интонационное зерно, которое явилось основой всего последующего тематизма (пример 3).

Пример 3. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Тема вступления



Так, ползущие хроматические интонации в уменьшенном ладу с «застревающими» звуками во втором разделе побочной партии (ц. 33) интонационно связаны с первым элементом вступления — наигрышем-попевкой в узком диапазоне с характерной ладовой краской лидийского мажора. Несомненна связь ораторского, с широкими скачками, первого элемента вступления со связующей партией — еще одной цитатой, церковного песнопения «Бог Господь и явился нам»¹⁴. Это Божественное слово, благодаря резкому контрасту с предыдущим материалом, воспринимается как образ, имеющий определенное значение торможения, пытающийся остановить «чертовщину» (пример 4).

Музыкальная характеристика «чертовщины» имеет свою драматургическую линию, развивающуюся по нарастающей: от «приплясывающего» мотива в кульминации главной партии (ее третье проведение, ц. 25) до почти сонорно-додекафонного шума в кульминации разработки и алеаторического потока в коде¹⁵.

Пример 4. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Связующая партия

The musical score is written for a five-part ensemble, consisting of Banjo I and III, Banjo II and IV, and Guitar. The notation is as follows:

- Banjo I and III (Б-н I, Б-н III):** Treble clef. Dynamics: *p*, *f*, *pp*.
- Banjo II and IV (Б-н II, Б-н IV):** Bass clef. Dynamics: *p*, *f*, *p*.
- Banjo I and II (Д.м., Б.гр., Б.с.):** Treble clef. Dynamics: *f*, *pizz.*.
- Banjo III and IV (Д.ал., Б.ал.):** Treble clef. Dynamics: *f*, *pizz.*.
- Banjo V and VI (Д.б., Б.б.):** Bass clef. Dynamics: *f*, *pizz.*.
- Guitar (Г.ш., Г.кл.):** Treble and Bass clefs. Dynamics: *f*.

The score includes a section marked with a '4' and *pp* (pianissimo) at the beginning of the lower system. The lower system features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamics ranging from *mf* (mezzo-forte) to *mp* (mezzo-piano).

Справедливости ради стоит отметить, что композитор никогда «не выносит напоказ» свою оснащенность техническими новациями XX века, используя их только там, где это уместно. Не является он и сторонником преобладающего линейаризма. *«Как ни следи за линиями, все равно вертикали возникают, и мы никуда не денемся от их слышания»*, — поясняет он свою позицию в интервью Е. В. Вязковой. Тем не менее Концерт демонстрирует мастерское владение полифоническими приемами, причем достаточно редкими. Побочная партия, например, — образец искусно выполненной пластовой партитуры, где основной пласт — пропорциональный канон (между домрами и балалайками) на теме побочной партии, который окружен контрапунктами, основанными на двух элементах вступления¹⁶ (ц. 35).

Экономен композитор и в оркестровых средствах, справедливо считая (вслед за Ю. Н. Шишаковым), что в оттенках выше меццо-форте народный оркестр теряет свою привлекательность. Додекафонный шум в кульминации разработки с огромной ролью ударных — скорее, исключение для оркестрового письма композитора. Значительно чаще в его партитурах встречается камерное звучание оркестра с поразительно тонкой оркестровкой. Так, прозрачное, почти ирреальное звучание побочной партии в экспозиции достигается одновременным сочетанием нескольких приемов: глиссандирующих клавишных гуслей, пиццикато домр, мягкого тремоло ударных. Концерт не обошелся и без «авторского приема» Ларина, встречающегося во многих его сочинениях, — ведения контрабасовым смычком по пластине вибратона, а также оркестровых находок (о приеме игры по прижатым струнам на гуслях говорилось ранее). Поражает фантазией и флажолетная техника композитора.

На страницах материалов, посвященных творческой биографии А. Ларина, неоднократно упоминается образ, наиболее дорогой автору, — град Китеж. Несомненно присутствие Китежа и в Концерте: его незримым светом озарена побочная партия, это то самое Божественное слово в связующей, которое пытается остановить чертовщину ... На вопрос, вынесенный в заглавие книги, — «Выплывет ли град Китеж?» — Концерт по-прежнему не дает однозначного ответа: слишком очевиден «распад» тематизма, слишком явственна идея «разрушения музыки», слишком сильна трансформация отдельных тем ... И все же трудно не согласиться со словами композитора о том, что говорить о «музыкальном конце» света еще преждевременно [7, 317].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева А. Весенние откровения современной музыки. Авторский концерт Алексея Ларина. Интернет-ресурс. URL: <https://musicseasons.org/vesennie-otkroveniia-sovremennoj-muzyki-avtorskij-koncert-alekseya-larina/> (дата обращения 29.01.2018).
2. Гуляницкая Н. Алексею Ларину — 60... / Музыка и время, 2014. № 12. С. 10–18.
3. Гуляницкая Н. Алексей Ларин: о поэтике произведений начала XXI века / Музыкальная академия, 2008. № 1. С. 18–23.

4. *Имханицкий М., Мокеров И.* Творчество А. Ларина — взгляд композитора на современный русский народный оркестр / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 235–255.
5. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2018. 351 с.
6. *Волчков Е.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 27 с.
7. О жизни и творчестве — в ответах композитора на вопросы Е. Вязковой / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 294–318.
8. *Чо Е.* Камерная музыка: внутренний монолог (сочинения 1990 — 2000 гг.) / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 76–91.
9. *Казанцева Л.* Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 10–62.
10. *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А.И. Глинкиной. Москва: Советский композитор, 1969. С. 86.

REFERENCES

1. *Avdeeva A.* Vesennie otkroveniia sovremennoy muzyki. Avtorskiy kontsert Alekseya Larina [Avdeeva A. Spring revelations of modern music. Author's concert by Alexey Larin] Elektronnyy resurs. URL: <https://musicseasons.org/vesennie-otkroveniia-sovremennoj-muzyki-avtorskiy-kontsert-alekseya-larina/> (data obrashcheniya: 29.01.2018 goda).
2. *Gulyanitskaya N.* Alekseyu Larinu — 60... [Gulyanitskaya N. Alexey Larin is sixty]. Muzyka i vremya [Music and time], 2014. № 12. P. 10–18.
3. *Gulyanitskaya N.* Aleksey Larin: o poetike proizvedeniy nachala XXI veka [Gulyanitskaya N. Alexey Larin: about poetics of works of the beginning of the XXI century]. Muzykalnaya akademiya [Academy of Music], 2008. № 1. P. 18–23.
4. *Imkhanitskiy M., Mokerov I.* Tvorchestvo A. Larina — vzglyad kompozitora na sovremennyy russkiy narodnyy orkestr [Imkhanitskiy M., Mokerov I. A. Larin's creative work — the composer's view of the modern Russian folk orchestra]. Vyplyvet li grad Kitezh? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitezh float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 235–255.
5. *Imkhanitskiy M.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [Imkhanitskiy M. History of Performing Arts on Russian folk instruments]. Moskva: Izdatelstvo RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of Russian Gnesin's Academy of music]. 2018. 351 p.
6. *Volchkov Ye.* Kontsert dlya trekhstrunnoy domry v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov [Volchkov E. Concerto for three-stringed domra in the works of Russian composers]. Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of Thesis for the degree of PhD]. Rostov-na-Donu, 2011. 27 p.
7. О жизни и творчестве — в ответах композитора на вопросы Ye. Vyazkovoy [About life and creativity — in the composer's answers to E. Vyazkova's questions]. Vyplyvet li grad Kitezh? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitezh float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 294–318.
8. *Cho Ye.* Kamernaya muzyka: vnutrenniy monolog (sochineniya 1990 — 2000 gg.) [Cho E. Chamber music: internal monologue (works of 1990 — 2000)]. Vyplyvet li grad Kitezh? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitezh float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 76–91.

9. Kazantseva L. Simfonicheskoe i vokalno-simfonicheskoe tvorchestvo: na puti k Kitezh [Kazantseva L. Symphonic and vocal-symphonic creativity: on the way to Kitezh]. Vyplyvet li grad Kitezh? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitezh float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 10–62.
10. Pavlova G. Narodnye pesni Smolenskoj oblasti, napetye A. I. Glinkinoy [Pavlova G. Folk songs of the Smolensk region, sung by A. I. Glinkina]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer], 1969. P. 86.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кандидатская диссертация П. Карпова «Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы».
- ² «Так, например, в одной из частей сюиты *“До третьих петухов”* по повести В. Шукшина впервые в музыке для ОРНИ используется прием алеаторики». Цит. по: [2, 249].
- ³ Часть из них сосредоточена в книге «Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии». Упомянем также интервью с композитором в книге Н. С. Гуляницкой «Слово композитора» и ее статью в журнале «Музыка и время», посвященную 60-летию композитора, и др.
- ⁴ Концерт для альтовой домры, ОРНИ и фортепиано «Инициалы» Т. Сергеевой.
- ⁵ Колокольность, звонные тембры получили в народно-оркестровой музыке широкое применение, начиная с 1960-х годов XX столетия [5, 292].
- ⁶ Этот прием употреблен Пейко еще в Седьмой симфонии. Об этом упоминает в своей книге М. И. Имханицкий [5, 291–292].
- ⁷ Об этом пишет в своем диссертационном исследовании Е. Волчков [6, 17].
- ⁸ Так, побочная партия — самостоятельный раздел, претендующий на роль второй части сонатно-симфонического цикла, а главенство образа главной партии указывает на влияние рондо.
- ⁹ Аналогичный пример мы находим в увертюре к «Фрэйшютцу», в репризе которой нет побочной партии: она благополучно «перекочевала» в код, и на ней выстраивается весь заключительный раздел.
- ¹⁰ Из репертуара А. И. Глинкиной [10, 86].
- ¹¹ На это указывает Л. Казанцева в своей статье [9, 52].
- ¹² Здесь, пожалуй, уместно вспомнить слова самого Алексея Львовича: «И. Стравинский для меня композитор номер один в музыке XX в.» [7, 317].
- ¹³ Об этом пишет в своей статье музыковед Т. Рожкова. Цитата по: [8, 77].
- ¹⁴ Стихи из 117-го псалма, произносимого диаконом во время богослужения.
- ¹⁵ Как тут не вспомнить «Мировую чесотку» из сюиты «До третьих петухов»!
- ¹⁶ Этот достаточно редкий в настоящее время, но весьма распространенный в ренессансной полифонии прием мы находим еще в одном сочинении А. Ларина — вокально-симфоническом «Слове похвальном Академии» (пропорциональный канон у двух роялей).

Древнерусское певческое искусство

Светлана Павлова

СОДЕРЖАНИЕ ГИМНОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ КАК ОСНОВА ИХ ПЕВЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

НА ПРИМЕРЕ ПЕСНОПЕНИЙ СВЯТИТЕЛЮ НИКОЛАЮ¹

К ЮБИЛЕЮ ЮЛИИ КОНСТАНТИНОВНЫ ЕВДОКИМОВОЙ

В 2019 году исполнилось бы 80 лет профессору, доктору искусствоведения, члену Союза композиторов РФ, члену международного Генделевского общества, основателю кафедры современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры ГМПИ / РАМ им. Гнесиных Юлии Константиновне Евдокимовой.

Выдающийся ученый и педагог. Яркая творческая личность. Ее уроки — в сердечной памяти учеников, специалистов разных поколений во многих областях музыкальной деятельности. Юлия Константиновна не только руководила кафедрой в РАМ им. Гнесиных, но и возглавляла аспирантуру в ПСТГУ, читала лекции в МДС и МФЮА, служила регентом и секретарем благочиния.

В отечественном музыкознании имя Ю.К. Евдокимовой в представлении не нуждается. Ее фундаментальные труды — учебники и книги — составляют основу вузовских курсов западноевропейской полифонии. С помощью ее статей и очерков изучают теоретические вопросы истории музыки в диапазоне от Средневековья до современности.

Юлия Константиновна была ученым равновеликим во многих областях музыкознания. Собственную «жизнь в науке»², русском церковном пении, объясняла словами учителя — Владимира Васильевича Протопопова. Он говорил о необходимости обращения к отечественной музыкальной традиции: кто будет этим заниматься, если не мы сами?

Ю.К. Евдокимова молитвенно осмыслила и проработала до уровня научных открытий насущные вопросы отечественной медиевистики, в том числе вопрос генезиса многоголосного пения; предложила подход к пониманию и исполнению древнерусских певческих текстов.

Вопросы музыкознания интересовали Юлию Константиновну во взаимосвязи с богослужебной поэзией — гимнографией. Она предостерегала видеть

в песнопениях только материал исследования без понимания *«древних текстов и распевов как бесценного духовного наследия»* [6, 2].

Ю.К. Евдокимова опиралась на объемный корпус исследований в областях, соприкасающихся с музыкальной медиевистикой. Ее труды продолжили академическую научную традицию выдающихся музыковедов, историков, филологов, богословов В.В. Протопопова, М.Н. Скабаллановича, А.А. Горского, прот. Б. Николаева.

В настоящее время на кафедре истории музыки РАМ им. Гнесиных готовится к публикации сборник статей Ю.К. Евдокимовой, посвященный изучению церковно-певческой культуры, отечественной гимнографии. В сборнике будет представлен и список научных работ, выполненных под руководством Юлии Константиновны ее учениками.

* * *

«...древние тексты отличаются лаконичностью, особой глубиной духовного содержания и многозначностью. Они требуют порой долгого обдумывания, прежде чем придет то или иное понимание смысла, которое, можно сказать, во многом зависит от духовного уровня читающего...»

Ю.К. Евдокимова [7, 100]

Древнерусское певческое искусство автору этих строк открылось с изучением гимнографии свт. Николаю. Это была идея Юлии Константиновны: обратиться к поэтическому духовному творчеству, посвященному наиболее почитаемому на Руси святому — Николаю Чудотворцу — и на примере одной из древнейших в нашем отечестве гимнографических традиций поднять вопросы певческой интерпретации текстов. *«Гимнография святителю Николаю как энциклопедия древнерусского певческого искусства»* — так обозначила Юлия Константиновна перспективу исследования.

Под руководством Юлии Константиновны была собрана и описана гимнография свт. Николаю, начато изучение содержания песнопений. Во многом содержание было осмыслено благодаря певческим интерпретациям поэтических текстов, в том числе принципам пения на подобен.

На сегодняшний день вопросы музыкальной медиевистики — обширная «энциклопедическая» составляющая исследования — распределены по трем группам согласно системообразующим законам древнерусского церковно-певческого искусства: осмогласию, пению на подобен и многораспевности. Эти законы общеизвестны и многократно исследованы, тем не менее многое остается неясным. Например, почему при незначительной, на первый взгляд, редакции текста возможна смена его гласовой принадлежности? Поче-

му песнопения, написанные в системе пения на подобен, не исключают создание новых распевов? Как варианты певческой интерпретации текста соотносятся с его содержанием?

Каждое из обозначенных правил церковного пения представляет собой разветвленную систему закономерностей. В настоящей статье рассмотрим их проявление в гимнографии свт. Николаю. В качестве примера обратимся к главным песнопениям — тропарям и кондакам праздников в честь свт. Николая — Преставления (6/19 декабря), Перенесения мощей (9/22 мая) и Рождества (29 июля/11 августа).

Об осмогласии

Как известно, указание на глас имеют все богослужебные тексты [11, 78], эта особенность и отличает песнопения богослужебные от светской поэзии или духовных стихов [14, 26]. С певческой стороны, глас — это «элемент интонационно-мелодической организации <...> церковного пения <...>» [13, 551–559]; со стороны поэтической — знак «неразрывной связи текста и отражающей его мелодии» [11, 77]. Иными словами, глас является носителем определенного смысла.

В рукописном певческом наследии праздника Перенесения мощей свт. Николая (9/22 мая) мы обратили внимание на интересный своей «гласовой историей» тропарь. Поэтический текст тропаря встречается в трех редакциях. Первая и вторая обозначены 2-м гласом: «Ильину оуподобися дерзновению мудре...» и «Несумненное дерзновение имея ко Господу...». В третьей редакции указан 4-й глас: «Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре...»³. Какие изменения текста могли повлиять на его гласовую интерпретацию? Сравним разные редакции. В качестве основных рассмотрим первую и третью⁴:

РГБ Ф. 199, № 118, 1615 г. Святцы.
Тропарь, гл. 2

*Ильину оуподобися дерзновению мудре.
и царя обличилъ еси.
ангелом образе.
и воины спаслъ еси от смерти.
и три мужа от темницы.
и горкия смерти
темже.
по оупении просиял еси чудесы.
чюдотворче отче нашъ
святителю Христовъ Николае.
моли Христа Бога
спастися душам нашим.*

РГБ Ф. 199, № 113, XVI в. Устав.
Тропарь, гл. 4

*Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре.
царя бо обличил еси
ангелом двократы.
избави три моужи от смерти.

тем
по оупении твоємъ сияеши чудесы.
отче наш
святителю Николае.
моли Христа Бога
спастися душам нашим.*

В центре песнопений — прославление чудес святителя о спасении невинно осужденных. В житии эти чудеса следуют одно за другим. Сначала в своем родном городе Миры свт. Николай избавил от незаконного усечения мечом воззавших к нему о помощи мужей. Затем, в Константинополе, освободил из

заточения свидетелей этого события — брошенных в темницу воевод, которые вспомнили о чуде в Мирах и также обратились с молитвой к свт. Николаю. В описанных деяниях святителя много общего. Это и молниеносная поспешность, с которой он отвечает на молитву, и восстановление справедливости по отношению к невиновным, и настойчивость в заступничестве перед сильными мира. В гимнографии свт. Николаю есть примеры соединения двух чудес в одно.

В редакции *«Ильину оуподобися дерзновению мудре...»* последовательно названы оба чуда, в тропаре *«Тайно дерзновенне уподобился еси мудре...»* — только одно, о спасении трех воевод, связанное с явлением свт. Николая во сне царю Константину. Возможно, песнотворец оставил именно это чудо в связи с особым сюжетным мотивом. Свт. Николай выступает здесь не только как защитник несправедливо осужденных, но и как окормитель богоданных государей. *«Ангелом двократы»* (то есть дважды) является он святому равноапостольному царю Константину и терпеливо увещевает его как духовный отец.

Чудеса о спасении невинно осужденных поставлены в двух рассматриваемых тропарях в определенный смысловой контекст. Обратим внимание на начальные строки песнопений. В первом случае указано, что свт. Николай уподобился *«Ильину дерзновению»*: *«Ильину оуподобися дерзновению мудре / и обличилъ еси ангелом образе...»*. Во втором случае отмечен только характер подобия — *«тайно дерзновенне»*: *«Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре / царя бо обличил ангелом двократы...»*.

Что означает *«Ильину дерзновению»*? Объяснение находим в житии ветхозаветного пророка: *«Илия <...> вследствие своей равноангельской жизни, приобрел к Богу великое дерзновение: все, что просил Илия у Бога, он получал, как обретший пред Ним благоволение»* [15, 302]. Для обличения царя Ахава, ввергшего Израильское царство в идолопоклонство, Илия испросил у Бога *«дерзновение»* самому иссушать и наполнять влагой земли отпавших от Истинного Бога колен Израиля.

Илия Пророк обличал царя-язычника в отступлении от истинной веры. Как это связано с чудом свт. Николая, который увещевал святого равноапостольного царя Константина? Выскажем предположение о том, что песнопение *«Ильину оуподобися дерзновению...»* намного древнее самого праздника на Перенесение мощей и относится к раннехристианскому периоду отечественной истории, связанному с преодолением язычества. Тропарь мог быть одним из первых примеров русского духовного творчества, обогатившего греческую традицию празднования Преставления свт. Николая (в тексте прямо говорится: *«... темже по успении своем сияеши чюдесы...»*).

О каком *«тайном дерзновении»* святителя идет речь в другой редакции текста? Чудо о спасении трех воевод — древнейшее из письменных свидетельств славы свт. Николая. В греческой традиции сложилось его особое толкование: византийские песнотворцы увидели в нем подобие спасительным деяниям Самого Христа, Его домостроительству [20, 126–149]. Таким образом, в строках *«Тайно дерзновенне уподобился еси мудре, / царя бо обличил еси ангелом двократы...»* открывается догматический смысл воспеваемого в тропаре чуда⁵.

Обращение к догматическому, «тайному», уровню содержания, возможно, и объясняет смену гласа. Напомним, что тропарь *«Ильину оуподобися дерзновению мудре...»* поется на 2-й глас, *«Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре...»* — на 4-й.

По определению прот. Б. Николаева, «второй глас — есть глас “прехождения”, отражающий переходное состояние к лучшему <...>, когда первое еще не совсем миновало, а второе еще не наступило полностью» [11, 87]. Указать на времена жизни свт. Николая как на переходные от общинного тайного христианства к государственному народному вероисповеданию (равноапостольными трудами царя Константина, которого пришлось увещевать свт. Николаю), призван 2-й глас тропаря *«Ильину оуподобися дерзновению...»*. Привлечение имени и деяний ветхозаветного пророка Илии к прославлению новозаветного святителя Николая свидетельствует о мастерстве гимнографа, открывающего своим творчеством подобие времен церковной истории.

Новую гласовую интерпретацию тропаря *«Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре...»* объясняет прославление чудотворений святителя по подобию спасительных деяний Христа. Согласно новому смыслу вместо гласа «прехождения» (2-го) гимнограф определяет глас «всепразднственный» (4-й): *«Четвертый глас — это глас светлого торжества, глас всепразднственный. Радость здесь — не величественная, как в первом, и не тихо-светлая, как в третьем, а именно светло-всепразднственная. Вот почему большинство праздничных песнопений написано в этом гласе»* [11, 94].

О пении на подобен

Пение на подобен подразумевает создание новых песнопений по образцу уже существующих. В исследовательской традиции нет единого мнения об отправной точке творчества на подобен. На что ориентировался гимнограф — на структуру поэтического текста [10], его содержание [4] или распев [3]? Изучив этот вопрос по рукописным книгам XII–XIX вв., мы увидели, что творчество «на подобен», как оно представлено в русской традиции, связано с содержательной сферой песнопений и, как следствие, распространяется на певческую интерпретацию [21].

Обратимся к кондакам — жанру песнопений, которые, согласно Уставу, всегда составляются на подобен [17, 281]. М. Скабалланович указывает на особенность смыслового наполнения кондаков: *«кондак занимает в ряду песнопений второе место после тропаря, подобно последнему изображая самую суть празднуемого события, но обыкновенно с другой стороны, чем тропарь; если тропарь дает картину внешней стороны события, то кондак внутренней или наоборот...»* [17, 283].

Посмотрим, как проявляется пение на подобен на примере двух кондаков свт. Николаю. Первый — *«В Мирех святыи святитель явися...»*, гл. 3-ий, подобен *«Дева днесъ»* — принадлежит древнейшему, унаследованному от греческой церкви, празднику Преставления свт. Николая (6/19 декабря).

Второй — «*В Мирех рожейся святыи Николае...*», гл. 2-й, подобен «В Мирех святе» — празднику Рождества свт. Николая (29 июля/11 августа), известному по славянским рукописям [12].

Названные кондаки представляют своего рода «цепочку» пения на подобен и охватывают тысячелетний период существования певческой системы: от самого первого кондака «*Дева днесь...*», «*спетого по особому небесному вдохновению*» [17, 366] преп. Романом Сладкопевцем к празднику Рождества Христова (VI в.), через составленный по его образцу кондак праздника Преставления свт. Николая «*В Мирех святыи святитель явися...*» (в русских списках с кон. XI в.) до кондака на праздник Рождества свт. Николая «*В Мирех рождься святе Николае...*» (в русских рукописях с XVI в.).

Сравним кондаки «*Дева днесь...*» (подобен) и «*В Мирех святыи святитель явися...*»:

Конъдѣкъ, глас 3, самогласно
на Рождество Господа нашего Христа.
Устав с кондакарем, кон. XI в. – нач. XII в.,
ГТГ К-5349, лл. 46.

*Дева днесь.
Пребогатаа раждаетъ.*

*и земля вѣртьмъ Неприкосновеноу приноситъ.
ангели с пастыри славословствать.
вълѣсви же съ звездою поутьшьствоуютъ.*

*насъ бо ради роди ся
Отроча младо
превечный Богъ.*

Кондак, глас 3. Подобен: Дева днесь.
святого отца Николы [Преставление,
6/19 декабря]. Устав с кондакарем, кон. XI в. –
нач. XII в., ГТГ К-5349, лл. 42.

*Въ Мьрехъ святыи.
святитель яви ся.*

*Христово бо дньнь Евангеліе испълни.
положи доушу свою за люди своя.
изять неповинныя отъ смьрти.*

*сего ради освяти ся
оученикъ велии
Божия благодати.*

Достоинно восхищения мастерство, с которым гимнограф выстраивает сюжет (последовательность действий и обращение к совершающим их героям) нового кондака по заданному образцу.

В начале и в конце песнопений соответствия более очевидны: «*Дева раждаетъ*» — «*святыи святитель явися*»; «*(нас бо) ради родися*» — «*(сего) ради освятися*»; «*Отроча младо*» — «*оученикъ велии*»; «*превечный Богъ*» — «*Божия благодати*».

Особого внимания требуют центральные строки обоих кондаков. В них заключена мысль о послушании творения, человека, Богу.

В кондаке «*Дева днесь*» показано, как встречают Рождество Христово «*земля*», «*ангели и пастыри*», «*вълѣсви*».

В лице ангелов, пастырей и волхвов представлена церковь: небесная с бесплотными силами (ангелы) и земная с силами «плотными» (пастыри и волхвы). Они «*славословствать*» и «*съ звездою поутьшьствоуютъ*», то есть действуют сообразно почитающим Бога, послушным творениям.

Что такое «*земля*»? «*Для понимания образа земли в Ветхом Завете перво-степенное значение имеет взаимосвязь человека с землей. "И создал Господь Бог*

человека [*'adam*] из праха земного [*'adama*]" (Быт. 2:7). Будущее человечества и земли тесно связаны <...>. Земля служит мерилом послушания человека Богу» [18, 360]. О каком послушании может идти речь, когда «земля вертеп Неприкосновенному приносит»?

В кондаке «В Мирех святе святитель явися...» показано, что свт. Николай послушанием Богу свидетельствует о «новой земле»⁶. Эта мысль выражена в центральных строках кондака: «Христово бо дньсь Евангелие испълни. положи доушу свою за люди своя. изятъ неповинныя отъ смърти». О догматическом толковании чудес о спасении «неповинныя отъ смърти» мы говорили в разделе об осмогласии.

Сравним далее кондаки «В Мирех святыи святитель явися...», подобен (он же кондак на Преставление свт. Николая, который только что был объектом нашего внимания), и «В Мирех рожейся святыи Николае...» на Рождество свт. Николая⁷:

Кондак, глас 3. Подобен: «Дева днесь»
Преставление свт. Николая.
Устав с кондакарем, кон. XI – нач. XII вв.
ГТГ К-5349, л. 46.

Въ Мьрехъ святыи. святитель явися.

*Христово бо дньсь Евангелие испълни.
положи доушу свою за люди своя.
изятъ неповинныя отъ смърти.*

*сего ради освятися
оученикъ велии
Божия благодати.*

Кондак, глас 2⁸.
Рождество свт. Николая.
РГБ. Ф. 199, № 118, 1615 г. Святцы,
л. 144.

*В мирех рожейся, святыи Николае
отъ благороднаго корене
боголюбимаго отца Феофана.
из ложеснъ боголюбимыя⁹ матери Ноны.*

*проразумел еси путь спасения
исполнися Божественныхъ чудесъ
бывъ святитель преподобный Николае.*

*и пречюден
ученикомъ явлься
Божественныя благодати.*

Буквальных совпадений в этих текстах больше, чем в ранее рассмотренных. Наиболее точен гимнограф в начальных и заключительных строках: «В Мирех» — «В Мирех», «святыи святитель явися» — «рожейся святе Николае», «освятися ученикъ велии» — «пречюден ученикомъ явлься», «Божия благодати» — «Божественныя благодати».

В центральной части текста сохранена самая важная мысль, связывающая новое песнопение с подобном, — исполнение Христова Евангелия есть спасение. В образце она звучала так: «...Христово бо дньсь Евангелие испълни. положи доушу свою за люди своя. изятъ неповинныя отъ смърти...». В рождественском кондаке сказано иначе, но слово «спасение» как символ смысла подобна осталось: «проразумел еси путь спасения исполнися Божественныхъ чудесъ бывъ святитель преподобный Николае».

Отличительной особенностью рождественского кондака в сравнении с подобном является прославление родителей свт. Николая. Неспешно делает это гимнограф. Важно подчеркнуть, что «путь спасения» святитель «проразу-

мел» в том числе трудами своих родителей — «от благородного корени». Совершенно об этом сказано в житии: «... некто благороден муж <... > ему же имя Феофан <... > Супруга же бе ему Нона. Сие же благословенное супружество со всяким добронравием благочестия держащися и во правоверной вере, яже ко Христа Бога, присно хвалящися... » [9, 10–11].

Замечательно традицию пения на подобен сохранили кондаки на Преставление и Рождество свт. Николая. На их примере становится ясно, что без подобия на уровне содержания поэтических текстов (в структуре сюжета и на уровне художественно слова) не могло быть подобия певческой интерпретации. Более того, традиция распевания кондаков тяготела к многораспевности. По рукописным источникам XVII века нам известны несколько вариантов распева кондака «В Мирех святой святитель явися... », гл. 3-й.

О многораспевности

В исследовательской традиции многораспевность определена как «типологическое свойство певческого искусства» [19, 12]. Предложены методы соотнесения распевов одного и того же текста для установления «степени родства»: синонимические, производные, самостоятельные распевы [6, 8]. Научные достижения в этой области связаны со вниманием к содержанию песнопений.

Опираясь на сложившуюся традицию изучения многораспевности, рассмотрим тропарь «Правило веры и образ кротости... », гл. 4-й. Это самое известное песнопение свт. Николаю изначально принадлежало только празднику Преставления святителя, теперь оно является общим тропарем для всего святительского чина.

В сегодняшнем богослужении тропарь участвует, как и на протяжении многих столетий, в певческом освещении 4-го гласа. Предусмотрены варианты одногласного и многогласного исполнения. Также тропарь имеет авторские прочтения, составленные композиторами XVIII–XX вв. [15, 295]. Остановимся на одногласном варианте пения «на глас».

Музыкальный материал гласа в том виде, как он представлен в современной певческой практике, претерпел значительные изменения в сравнении с древним одногласием — столповым или знаменным. Распев упростился. Например, тропарь «Правило веры и образ кротости... » сегодня распевается на две мелодические строки. Строки чередуются столько, сколько требует протяженность текста. В традиции знаменного пения такой принцип обозначался как «безстрочен» и принадлежал области пения на подобен [21, 75–176] (см. пример 1).

С точки зрения интонации эта мелодия (как и простейшие мелодии «безстрочна») представляет собой не что иное, как псалмодию.

Обратим внимание и на то, что сегодня гласовый распев тропаря не только является общим для всего святительского чина (как поэтический текст), но

Пример 1. Начало тропаря святителю Николаю
«Правило веры и образ кротости...»
на праздник Преставления (6/19 декабря),
глас 4, сокращенный греческий распев¹⁰



применяется ко всем тропарям 4-го гласа, независимо от чина (мученик, святитель, преподобный и т. д.) или имени святого.

В традиции знаменного распева было иначе. Певческая интерпретация играла важнейшую роль в раскрытии личности святого. С этой точки зрения показательно, что практика заимствования текстов — перенесения их из одной службы в другую, которая была широко распространена в богослужебной традиции, — не допускала повторения распевов. Например, поэтический текст тропаря святителю Николаю без изменений полагается в службе святителю Амвросию, епископу Медиоланскому, но распевщик сопровождает его новым певческим решением.

Иными словами, знаменный распев гораздо тоньше и разнообразнее реагировал на нюансы смыслового содержания текстов. Певческая интерпретация только тропаря свт. Николаю «Правило веры и образ кротости...» насчитывала несколько вариантов. И все это — варианты расстановки смысловых акцентов. О чем поется в тропаре?

Прежде всего, заметим, что текст тропаря передает особое, сосредоточенное, состояние песнотворца. Длительность «единиц текста», если можно так сказать, соответствует протяженности дыхания: по два слова на вдох и выдох: «правило веры», «образ кротости», «воздержанию учитель», «смирением высокий», «нищетою богатый». В каждом словосочетании — прославление важнейших духовных качеств святителя. Они выражены так емко и ясно, что обращают наше внимание на самые вершины достижений пастыря, не раскрывая во всех подробностях путь, по которому ему пришлось пройти¹¹.

Какие сюжеты жития свт. Николая стоят за обобщающими оборотами речи? Обратимся к первой строке тропаря — «Правило веры...».

Прежде всего вспоминается присутствие свт. Николая на Первом Вселенском Соборе, на котором была начата работа по утверждению действующего в Православной традиции по сей день Символа веры. Принимая участие в заседаниях Собора, архиепископ Мир Ликийских прославился не

только суждениями, но и тем, что выступил действенным защитником чистоты вероисповедания. В житии говорится, что, возмущенный непрекращающимися богохульствами Ария, ставившего под сомнение божественную природу Иисуса Христа, святитель Николай наказал еретика пощечиной. Лишенный за свой дерзкий поступок атрибутов священнической власти, Николай был посажен в темницу. Однако ночью несколько иерархов — участников Собора — увидели один и тот же сон: Богородица возлагала на рамена святителя отобранный у него омофор, а Господь подавал праведнику Евангелие. На утро святитель был восстановлен в сане. Так, участвуя в утверждении Символа веры, святитель Николай показал, что сама жизнь его течет во исполнение *«Правил веры...»*.

Помимо эпизода из жития святителя, первая строка тропаря созвучна песнопениям предпразднества Рождества Христова, а именно толкованию в них образа веры.

Вспомним, что праздник Преставления свт. Николая 6/19 декабря приходится на дни Рождественского поста, когда неделя за неделей на богослужении поминаются ветхозаветные праведники. Отличительной их чертой, обусловившей собственно саму возможность появления Христа, была именно вера. На это указал апостол Павел: *«Верую Авель принес богу жертву лучшую, нежели Каин...»* (Евр. 11:4), *«Верую Енох переселен был так, что не видел смерти...»* (Евр. 11:5) и т. д.

Прославление веры является важнейшей темой песнопений Рождественского поста. Тропарь недели святых праотец, гл. 2-й, начинается так: *«Верую праотцы оправдал еси...»*; тропарь недели святых отец, глас 2-й, — *«Велия веры исправления...»*.

В ряду этих текстов оказывается и тропарь святителю Николаю *«Правило веры...»*. Явившись перед своей паствой в первые столетия Нового Завета, святитель Николай, словно переняв эстафету ветхозаветных праведников, стал для христиан правилом новозаветной веры. Действенное проявление ее отмечено в кондаке на Преставление Святителя: *«Христово бо дньсь Евангелие испълни. положи доушу свою за люди своя. изытъ непоиньныа отъ съмърти»*.

Вот такой наполненной оказывается первая строка тропаря *«Правило веры...»*. Может быть, для того чтобы было время осмыслить пропеваемый текст, припомнить подробности жития святителя, приложить его праведное житие к своему собственному земному пути, ставили мастера продолжительные мелизматические распевы — лица и фиты. Обозначались они комбинациями певческих знаков, которые мог *«развести»* только опытный знающий мастер.

В одном из известных нам распевов тропаря *«Правило веры...»* почти все мелодические строки представлены *«тайнозамкненными»* лицами и фитами (пример 2).

В другом распеве только две поэтические строки выписаны фитами, но это те строки, в которых произносится имя Божие (пример 3).

Пример 2. Тропарь святителю Николаю на праздник Преставления (6/19 декабря), глас 4, знаменный распев (фрагмент). РГБ. Ф. 272 № 304, нач. XIX в., служба Николаю, архиепископу Мир Ликийских на крюковых нотах

Пра - вно ве - ры и о - бра - зо кро - то - сти

воз - дер - жа - ни - ю с - чи - тѣла

РОЗ. с - чи - тѣ - ла

а - в - и та Го - спо - де

сво - е - мѣ стада

РОЗ. ста - да

РОЗ. ста - да

и - же ве - ще - мо и - сти - на

Пример 3. Тропарь святителю Николаю на праздник Преставления (6/19 декабря), глас 4, знаменный распев (фрагмент). РГБ Ф. 247 № 382, кон. XVIII в., Октоих и Обиход на крюковых нотах¹²



Приведенные во фрагментах распевы представляют собой самостоятельные певческие интерпретации (по терминологии Ю. К. Евдокимовой [7, 104]). Каждая из них особым образом отвечает содержанию поэтического текста.

«Древнерусские певческие службы показывают нам, в чем именно проявляет себя Дух православной певческой культуры — в вечно живом обновлении, которое не позволяло превратиться в штамп церковному пению, в той работе художественной мысли, которая идет внутри традиции, а не вне ее, — писала Юлия Константиновна. Обновление может быть разное, может идти внутри традиции, а может разрушить ее, что, собственно, и произошло с русским церковным пением. Но, кто знает, может быть, с новым поколением придет и интерес к отечественной традиции церковного пения?» [7, 106].

Изучение певческих законов во взаимодействии поэтических и музыкальных текстов представляется плодотворным аспектом отечественной медиэви-

стики. Подобный исследовательский ракурс позволяет соотнести научные достижения в данной области с литургическим назначением «древних текстов и распевов как бесценного духовного наследия» [6, 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева [Текст]: исследование / М.В. Бражников; общ. ред. Н. Серединой, А. Крюкова; [Предисл. Н. Серединой]. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. 302 с.
2. Василик В.В. О неизвестной службе святителю Николаю / Церковь и империя в византийских церковно-поэтических памятниках. СПб: Алтея, 2016. С. 220–246.
3. Владышевская Т.Ф. Система подобиюв в древнерусском певческом искусстве // *Musica antiqua*, VII. Acta antifica, Bydgoszcz, 1975. С. 739–749.
4. Гарднер И.А. Забытое богатство (о пении на подобен) // Подобны. Сост. Л.В. Вовчук. Киев, 2004. 86 с.
5. Гусейнова З.М. Многораспевность в древнерусском церковном пении: аспекты изучения / *Opera musicologica* № 1 (31), 2017. С. 5–14.
6. Евдокимова Ю.К. Великая покровительница Москвы / Музыкальная академия. 2008, № 3. С. 2–11.
7. Евдокимова Ю.К. Великомученика Параскева и русская гимнография / Музыкальная академия. 2002, № 3. С. 100–106.
8. Евдокимова Ю.К. Жизнь в науке // Советская музыка. 1978. № 8. С. 46–49.
9. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. Москва: Мартис, 1997. 222 с.
10. Момина М.А. Самоподобные песнопения (αὐτόμελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне. СПб, 1998. С. 165–184.
11. Николаев Борис, прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. Москва: Издательство Сретенского монастыря, 1995. 312 с.
12. Павлова С.А. Тропари и кондаки Рождеству святителя Николая в отечественных рукописных и печатных книгах // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 4. С. 74–102.
13. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2000. Т. 11: Георгий – Гомар, 2006. С. 551–559.
14. Разумовский Дмитрий, прот. Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Моск. муз. о-ве... Дим. Разумовским. Москва, 1867–1869. 367 с.
15. Ростовский Дмитрий, свт. Книги житий святых, 4-я четверть: Июнь – август. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1764. 604 л.
16. Свод сочинений и напевов православной церкви. Москва: Паломник, 2002. 478 с.
17. Скабалланович М.Н. Толковый типикон. Вып. 1, 2. Киев: Тип. Акционерного общ-ва печатного и изд. дела, 1915. 336 с.
18. Словарь библейских образов Райкен Л., Уилхейт Д., Лонгман Т. (ред.) Переводчики: Скороходов Б. А., Рыбаков О. А. СПб: Библия для всех, 2005. 1424 с.
19. Фролов С.В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л., 1983. С. 12–47.
20. Черкасова С.А. Система пения на подобен: ее поэтическое, философское и музыкальное содержание // Христианские образы в искусстве. Вып. 1. Сб. трудов 170 / Сост. И.С. Стогний. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 100–115.
21. Черкасова С.А. Теория и практика пения на подобен: на примере гимнографии святителю Николаю: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2007. 162 с.

REFERENCES

1. *Brazhnikov M. V.* Litsa i fity znamennoogo raspeva [Litsas and fitas of the znamennyi chant]. Tekst: issledovanie [Text: research] M. V. Brazhnikov; obshch. red. N. Sereginoy, A. Kryukova [Overall edit. by N. Seregina, A. Kryukov]; Predisl. N. Sereginoy [The foreword by N. Seregina]. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd-nie [Leningrad: Music. Leningrad's department], 1984. 302 p.
2. *Guseynova Z. M.* Mnogoraspevnost v drevnerusskom tserkovnom penii: aspekty izucheniya [Mnogoraspevnost in Old Russian liturgical chant: aspects of research], Opera musicologica № 1 [31], 2017. P. 5–14.
3. *Vasilik V. V.* O neizvestnoy sluzhbe Svyatitelyu Nikolayu // Tserkov i imperiya v vizantiyskikh tserkovno-poeticheskikh pamyatnikakh [Of the unknown church office to Saint Nicholas // The Church and the empire in church-poetic Byzantine monuments], SPb: Alteya [St. Petersburg: Publishing house Alteya], 2016. P. 220–246.
4. *Vladyshevskaya T. F.* Sistema podobnov v drevnerusskom pevcheskom iskusstve [The system of podobnys within the Old Russian art of singing] // Musica antique, VII. Acta antifica, Bydgoszcz, 1975. P. 739–749.
5. *Gardner I. A.* Zabytoe bogatstvo (o penii na podoben) [The forgotten fortune (of the cantus by the principle of podobnys)] // Podobny. Sost. L. V. Vovchuk [Podobny authored by V. Vovchuk], Kiev, 2004. 86 p.
6. *Yevdokimova Yu. K.* Velikaya pokrovitelnitsa Moskvy [The Great protectrix of Moscow]. Muzykalnaya Akademiya [Publishment by the Musical Academy]. 2008, № 3. P. 2–11.
7. *Yevdokimova Yu. K.* Velikomuchenika Paraskeva i russkaya gimnografiya [Great martyr Paraskeva and Russian hymnography]. Muzykalnaya Akademiya [Publishment by the Musical Academy]. 2002, № 3. P. 100–106.
8. *Yevdokimova Yu. K.* Zhizn v nauke // Sovetskaya muzyka [Life in science // Soviet music]. 1978. № 8. P. 46–49.
9. *Krutova M. S.* Svyatitel Nikolay Chudotvorets v drevnerusskoy pismennosti [St. Nicholas the Wonderworker within Old Russian writing system]. Moskva: Martis [Moscow: Publishing house of Martis], 1997. 222 p.
10. *Momina M. A.* Samopodobnye pesnopeniya (αὐτόμελα) v tserkovno-slavyanskikh bogoslužhebnykh rukopisyakh // Rus i yuzhnye slavyane [Samopodobnye chants (αὐτόμελα) in Church Slavonic liturgical manuscripts // Rus' and the southern Slavs]. SPb. [St. Petersburg], 1998. P. 165–184.
11. *Nikolaev Boris, prot.* Znamennyj raspev i krjukovaja notacija kak osnova russkogo pravoslavnogo cerkovnogo penija. Opyt issledovaniya melodiki i notacii russkogo pravoslavnogo cerkovnogo penija so storony cerkovno-bogoslužhebnoj [Znamennyi chant and kryuki notation as the foundation of Russian Orthodox liturgical chant. Experience in the study of melodics and notation of Russian Orthodox liturgical chant from the churchly-liturgical perspective]. Moskva: Izdatelstvo Sretenskogo monastyrja [Moscow: Publishing house of the Sretensky Monastery]. 1995. 312 p.
12. *Pavlova S. A.* Tropari i kondaki Rozhdestvu svt. Nikolaya v otechestvennykh rukopisnykh i pechatnykh knigakh // Dom Burganova. Prostranstvo kultury [Tropers and kontakions to The Nativity of Saint Nicolas within indigenous handwritten and printed sources // Burganov's House. Space of culture]. 2020. № 4. P. 74–102.
13. Pravoslavnaya entsiklopediya / pod obshch. red. Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II [Orthodox Encyclopedia/ under common editing of Patriarch Alexy II of Moscow], Moskva: Tserkovno-nauch. tsentr «Pravoslavnaya entsikl» [Moscow: Publishing theological center of Pravoslavnaya entsikl], 2000. Vol. 11: Georgiy – Gomar, 2006. P. 551–559.
14. *Razumovskiy Dmitriy, prot.* Tserkovnoe penie v Rossii (Opyt istoriko-tekhnicheskogo izlozheniya): Iz urokov, chitannykh v Konservatorii pri Mosk. muz. o-ve... Dim. Razumovskim [Liturgical chant in Russia (Sophistication from the historical and technical perspective): Drawn from the lectures given at the Conservatory affiliated with Moscow Musical Society by Dim. Razumovsky]. Moscow, 1867–1869. 367 p.
15. *Rostovskiy Dmitriy, svt.* Knigi zhityi svyatykh, 4-ya chetvert: Iyun-avgust [Hagiography, fourth quarter: June–August]. Kiev: Tip. Kiev-Pecherskoy lavry [Kiev: Publishing house of Kiev Pechersk Lavra], 1764. 604 p.
16. Svod sochineniy i napevov pravoslavnoy tserkvi [Vault of compositions and chants of Orthodox Church]. Moskva, Palomnik [Moscow: Publishing house of Palomnik], 2002.

17. *Skaballanovich M. N.* Tolkovyy tipikon. Vyp. 1, 2 [Explanatory typicon, 1, 2 issue]. Kiev: Tip. Aktsionernogo obshch-va pechatnogo i izd. Dela [Kiev: Publishing facility of the joint-stock company of publication and printing society], 1915. 336 p.
18. Slovar bibleyskikh obrazov Rayken L., Uilkhoyt D., Longman T. (red.) Perevodchiki: Skorokhodov B. A., Rybakov O. A. [Dictionary of biblical holy pictures by Rayken L., Uilkhoyt D., Longman T., translated by Skorokhodov B. A., Rybakov O. A.] SPb: Bibliya dlya vseh [St. Petersburg: Publishing house of Biblia dlya vseh], 2005. 1424 p.
19. *Frolov S. V.* Mnogoraspevnost, kak tipologicheskoe svoystvo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Polylyricism as a typological feature of Old Russian art] // Problemy russkoy muzykalnoy tekstologii [Issues of Russian music textology]. Leningrad., 1983. P. 12–47.
20. *Cherkasova S. A.* Sistema peniya na podobn: ee poeticheskoe, filosofskoe i muzykalnoe sodержanie // Khristianskie obrazy v iskusstve. Vyp. 1 [Chanting system by the principles of podobnys: its poetical, philosophical and musical substance]. Sb. trudov 170/Sost. I. S. Stogniy [An anthology of works 170/ Composed by I. S. Stogniy] Moskva: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of RAM, the Gnessin State Musical College], 2007. P. 100–115.
21. *Cherkasova S. A.* Teoriya i praktika peniya na podobn: na primere gimnografii svyatitelyu Nikolayu [Theory and practice of the chanting system by the principles of podobnys on the example of hymnography to St. Nicolas]: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Thesis for the degree of PhD] 17.00.02. Moskva [Moscow], 2007. 162 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Доклад с таким названием был сделан мною на конференции памяти Ю. К. Евдокимовой, проходившей в Российской академии музыки им. Гнесиных в ноябре 2009 года. Содержание доклада в настоящей публикации обновлено.
- ² «Жизнь в науке» — название статьи Ю. К. Евдокимовой о В. В. Протопопове [8].
- ³ Тексты редакций известны в списках XVI — нач. XVII вв. В печатных изданиях службы на Перенесение мощей свт. Николая они не встречаются (Службы, житие и чудеса Николая Чудотворца. Печатный двор. М., 20 апреля 1641. 254 с.; Службы, житие и чудеса Николая Чудотворца. Христианская типография при Преображенском богадельном доме. Москва, 1641–1643. 256 с. и др.). С XVII века тропарь «*Тайно дерзновенне оуподобился еси мудре...*» записывается среди песнопений праздника Рождества свт. Николая [11].
- ⁴ Нумерация редакций условна, применена для удобства анализа песнопений.
- ⁵ Интересно, что замена слов в начальной строке: «*Ильину*» на «*Тайно*» придает тропарю Рождества свт. Николая прямое сходство с одним из тропарей Рождества Христова. Это тропарь на паремии после чтения пророчества Михеина «*Тайно родился еси в вертепе...*».
- ⁶ «*В Новом Завете образ земли принимает новый смысл, указывающий на эсхатологическое обновление неба и земли <...>. Будут "новое небо и новая земля" (Ис. 65:17; 2 Пет. 3:13; Откр. 21:1), "наполненная ведением Господа" (Ис. 11:9). Символы смерти и проклятия заменятся символами жизни*» [17, 369].
- ⁷ Кондак на Рождество свт. Николая представлен в рукописях в двух редакциях. Мы рассматриваем первую, раннюю. Подробнее о редакциях кондака см.: Павлова (Черкасова) С. А. «О тропарях и кондаках на Рождество свт. Николая...» [11].
- ⁸ В некоторых списках до XVIII в. указание на подобен отсутствует. Кроме того, отмечается вариантность гласовой интерпретации. Кондак может быть обозначен «глас 2» или «глас 4».
- ⁹ «...богонравныя утробы...» (РГБ. Ф. 98, № 903, 1657; РГБ Ф. 299 № 484.1, 1723).
- ¹⁰ Так мелодия тропарей 4-го гласа обозначена в Обиходе нотного церковного пения. Ч. 1. Пинск: Издание Полесского епархиального миссионерского к-та. 1929 (переиздание 1922 года). С. 30.
- ¹¹ Именно перечисленные в тропаре свт. Николая духовные качества станут основополагающими для чина святителей, и сам тропарь, как уже было сказано, определен Уставом как общий святителям.
- ¹² Орфография источника сохранена.

Музыка народов мира

Илья Мелихов

БАЛКАНСКАЯ ДУША НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА

«Я вырос с балканским грувом... грув — он “живой”¹. Его невозможно “забить” в компьютер. Тогда ты получишь азбуку Морзе. Очень важно в этих нечетных ритмах то, куда ты помещаешь группу из трех восьмых и насколько “грязно” ты ее играешь. Это не классический метрономный пульс, а своего рода внутренний свинг. Такие вещи объяснить невозможно. Как это играть? А бог его знает. Надо почувствовать. Надо пойти на новогодний праздник 1979 года в ресторан с пьяными цыганами и послушать» [2, 15].

Небойша Живкович

Народная музыка стран балканского полуострова обладает уникальным синтезом национальных и исторических составляющих. Различные языки, наречия, религиозные взгляды, обряды и обычаи образуют неповторимую музыкальную культуру, которая является неотъемлемой частью быта населения. В то же самое время, несмотря на тесное взаимопроникновение, каждая из народностей сохранила свою идентичность, свои характерные черты музыкальных традиций. В «Энциклопедии мировой музыки» под редакцией Тимоти Райса (Timothy Rice) сказано, что этот «регион поражает многообразием национальностей, языков, религий, ландшафтов и музыкальных стилей. Несмотря на все различия, множество общих нитей связывают музыкальную жизнь региона. Календарные обряды и обряды жизненного цикла, особенно свадьбы, все еще полны музыкальной жизни. В селах поются мелодии в узком диапазоне, некоторые из них — в полифонии с бурдонной опорой. Заметную роль играют традиционные кустарные инструменты, особенно флейты и волынки, часто

используются сложные размеры, необычные для других частей Европы. Будучи в течение многих столетий частью Османской империи, Балканы позаимствовали у турков ближневосточные инструменты и музыкальные жанры, особенно в городах. Во всех балканских странах важную роль играют цыгане как профессиональные музыканты» [3, 279–280].

Небойша Йован Живкович, сербский перкуссионист, — один из самых исполняемых на сегодня композиторов, пишущий для ударных, его творчество пронизано атмосферой народной культуры балканского региона.

В интервью журналу «Percussive Notes», озаглавленном «Неспокойные души», журналист Алисон Шоу (Alison Shaw) говорит о том, что отличительной особенностью музыки Живковича являются «нервные ритмы», то есть танцы с переменными размерами [7, 42]. Это же интервью знакомит нас с информацией о музыкальном воспитании и образовании Живковича, выросшего в Югославии и слушавшего поп-музыку в юности. Он закончил Высшую школу музыки в Сербии, а позже изучал композицию в Германии, где познакомился с современной музыкой.

На музыкальный стиль композитора оказала влияние народная обрядовая музыка, ставшая органичной частью музыкального языка композитора. Композитор описывает свои культурные истоки как «... удачу с одной стороны, так и большое неудобство с другой, потому что я не могу избавиться от балканского влияния (определенные мелодические структуры, гармонии или ритмы) даже в моих самых современных произведениях» [8, 48]. Этот внутренний «конфликт» весьма интересен. На вопрос о том, какие композиторы оказали на него наибольшее влияние, Живкович признается, что ему нравится музыка Густава Малера и Дмитрия Шостаковича [8, 49].

Особенности творческого процесса Живковича раскрываются в интервью со всемирно известным перкуссионистом Беном Тодом (Ben Toth), профессором университета Хартфорд (Коннектикут, США) [4]. Описывая совместную с Живковичем работу создания «Сказок из центра земли», Бен говорит, что Небойша «... имеет склонность сочинять прямо за инструментом, будь то перкуссия, маримба или фортепиано в одинаково искусной манере» [4, 40].

Успех и популярность музыки Живковича объясняется тем, что почти все его произведения обладают ярким индивидуальным стилем. Общепринятое мнение, что его музыка «хорошо ложится в руки» и игровые движения в ней — естественные, давно не вызывает сомнения. Подобные качества, похоже, играют большую роль в коммерческом успехе при продаже его печатных нот.

На вопрос о том, как можно охарактеризовать его музыку, Живкович говорит, что само по себе исполнение его музыки кем-либо всегда привносит в нее новое содержание. В произведениях композитора есть широкий диапазон для выражения яркости и глубины, независимо от того, современны ли они по музыкальному языку или нет, а также насколько они пропитаны славянским настроением. Композитор подчеркивает, что в его музыке есть характер и что его музыка — это религия: «... не пытайся понять ее, а пытайся поверить — то есть полюбить ее. Более того, надо поверить в музыку, услышать ее, чтобы

понять» [7, 42]. Живкович полагает, что первичное значение при восприятии музыкального искусства имеют личные чувства, после которых можно анализировать музыку, чтобы узнать, что нас так сильно «трогает» в ней. Небойша описывает свое вдохновение во время выступления как «... коммуникацию с публикой <...> ты ударяешь по маримбе <...> волны звука летят через воздух в зал. Публика что-то чувствует внутри себя и посылает это в ответ <...> это потрясающее ощущение» [8, 47].

Помимо музыки для ударных Живкович пишет произведения для симфонического оркестра, камерную и вокальную музыку.

Камерные произведения Живковича можно систематизировать по инструментальному составу: для смешанных составов написано 11 сочинений (5 дуэтов, 2 квартета, 2 квинтета), для больших составов — 2, для ударных инструментов написано 12 сочинений (2 секстета, квинтет, 4 квартета, 2 трио, 3 дуэта).

Если рассматривать его камерное творчество в хронологическом порядке, то здесь прослеживается тенденция к переходу от смешанных составов для самых разных инструментов (включая вокал) к музыке преимущественно для ударных. Исключение составляет сочинение «Сказки из центра земли» («Tales from the Center of the Earth»), 2003 г., написанное уже в зрелый период его творчества для солиста-перкуSSIONИСТА и духового ансамбля, в котором ударные инструменты также присутствуют в количестве трех партий. Однако это сочинение больше похоже на опус для духового оркестра, хотя ударные инструменты зачастую играют в нем главенствующую роль. Таким образом, композиторское творчество Живковича постепенно пришло к сочинениям либо только для ударных, либо с солирующими ударными.

В данной статье рассмотрим два произведения композитора, написанных для ансамбля ударных инструментов, — «Неспокойные души» («Uneven Souls») и «Скорбная песнь и танец варваров» («Lamento e Danza Barbara»). Непокорный дух балканских народов, тесно связанный с интереснейшим ландшафтом полуострова, в котором есть и горы, и море, и равнины вдохновил Небойшу на создание сочинений, которые вошли в репертуар перкуSSIONИСТОВ всего мира. Настроение и эмоции этих сочинений не оставляют равнодушными ни зрителей, ни самих исполнителей.

«НЕСПОКОЙНЫЕ ДУШИ» («UNEVEN SOULS»), соч. 1992 года

В комментариях автора читаем: «Название пьесы отражает характер славянских народов и их “неспокойных” душ. Души, которые свободны от любых “строгих правил”, любых “ультиматумов” или любых “упорядоченных, однообразных” правил поведения. Ритмы в этой пьесе базируются в основном на сложных размерах, таких как 7/8, 9/8, 11/8 и, особенно, 13/8 в заключительной части сочинения. Фактически здесь показан образ той самой славянской души, ее неуравновешенный, “антидогматичный” стиль жизни. Произведение состоит из трех частей, переходящих одна в другую.

Пение — очень важная часть этого сочинения, так как пение на работе, на поле или дома является важной составляющей каждодневной жизни в большинстве балканских стран. Петь необходимо естественным, грубым голосом “на полную мощь”, это придаст правильный дух этой необычной музыке» [9, 3].

Если говорить о произведениях для ансамбля ударных инструментов и хора, то такой состав исполнителей встречается довольно редко. Наиболее ярким примером является «Движения» Николая Корндорфа, написанное в 1981 г. для ансамбля ударных инструментов Большого театра. Это сочинение — в трех частях с масштабным хоровым эпизодом в финале сочинения — предназначено для большого ансамбля ударных.

Популярный американский перкуссионист и композитор Жене Кошинский (Gene Koshinski), известный своими яркими сочинениями для ударных, написал концерт для маримбы, ансамбля ударных и хора в 2010 г.

К подобному составу исполнителей в свое время обращались Луиджи Нонно (Luigi Nono), Георгий Свиридов, Гия Канчели и Алексей Ларин. Но в произведениях этих композиторов солирует хор, а ударные либо аккомпанируют, либо играют колористическую роль.

Одна из особенностей «Неспокойных душ» состоит в том, что у Живковича партию хора могут исполнять и ударники. Композитор поясняет: «... в любом случае в исполнении должен участвовать хор. Но, если это невозможно, солист и ударники могут петь сами» [9, 3]. Живкович — не единственный композитор, поручающий ударникам петь во время игры. Этот прием позже использует современный французский композитор и исполнитель на ударных инструментах Эммануэль Сежурне в «Сюите» для маримбы и ансамбля ударных (Emmanuel Séjourné «Suite») в 2007 г.

Рассмотрим состав инструментов в сочинении «Неспокойные души» (пример 1).

Солист играет на маримбе (в диапазоне четырех с половиной октав). Ударные инструменты в партиях ансамбля представлены довольно разнообразно:

— первый исполнитель: ксилофон, два деревянных барабана (на выбор исполнителя), два том-тома, малый барабан, там-там, большие бамбузи², сплит-драм³ (восемь язычков), вибраслеп, подвесная тарелка (15/16 дюймов), четыре кротали (с, с#, f, f#);

— второй исполнитель: пять коробочек, бонги, два том-тома, китайский гонг, малый сплит-драм (четыре язычка), три тарелки, там-там, три агого;

— третий исполнитель: пять любых деревянных инструментов, бонги, два том-тома, большой барабан, средний сплит-драм (6 язычков), погремушка из козлиных копыт или ракушек⁴, дарбука.

Всего Живкович использует 25 инструментов. Стараясь придать звучанию ансамбля народный колорит, он добавляет экзотические инструменты: дарбуку, бамбузи, погремушку, агого и сплит-драмы. Третьему перкуссионисту он дает возможность поиска новых тембров: «Выбери пять экзотических деревянных инструментов или просто ЛЮБЫЕ звучащие деревянные предметы, коробки и т. д. Обычные темпле-блоки или деревянные коробочки должны быть САМЫМ

Пример 1. Небойша Живкович. «Неспокойные души».

Состав инструментов

Marimbaphon F-c4



Percussion 1: Xylophon

- (1) 2 Wood drums (frei wählen / free choice)
- (2) 2 Toms (one small 8 or 10 inches and one large, 15 inches)
- (3) Kleine Trommel / Snare drum
- (4) Tam-Tam (ca. 60 cm., nicht zu groß / not too large)
- (5) Bambus chimes, groß / large
- (6) Holzschlitztrommel / Logdrum (nicht zu groß aber mit ca. 8 Zungen / not too large but with 8 pitches)
- (7) Vibraslap
- (8) Becken, Cymbal (crash 15/16 inches)
- (9) 4 Crotales in: c, c#, f, f#



Percussion 2:

- (1) 5 Woodblocks
- (2) 2 Bongos
- (3) 2 Toms (13/16 inches)
- (4) Chin. Heulgong / china gong
- (5) Holzschlitztrommel / Logdrum (Splitdrum) (klein, hoch, mit 4 Zungen / small, with 4 high pitches)
- (6) 3 Becken, 3 cymbals (crash 18/16/14 inches)
- (7) Tam-Tam (nicht zu groß / not too large)
- (8) 3 Agogos (event. Kuhglocken)



Percussion 3:

- (1) 5 wooden instruments (eine Mischung verschiedener Holzklänge; Instrumente frei zusammenstellen) (chose five exotic wooden instruments or just ANY sounding wooden-objects, boxes, etc. Standard temple and wood-blocks should be the LAST choice)
- (2) 2 Bongos
- (3) 2 Toms (14/16 inches)
- (4) Große Trommel (Cassa) Bass drum
- (5) Holzschlitztrommel, nicht zu groß, mit 6 Zungen / Logdrum, with 6 pitches
- (6) Hornschellenkranz (auch Muscheln o.Ä., kein Metal!) / Goat hooves rattle or shells
- (7) Darabukka

Schlägel / Mallets:



- Xylophonschl. (holz) / Xyloph. mallets



- Harte Vibraphonschl. / Vibraphone mallets (hard)



- Gr. Tr. Schlägel / Bass drum beater



- Metallschlägel (Crotales) / Metal mallets for crotales



- mit dem Stiel / with the end of the mallet



- Kl. Tr. Stöcke / Snare drum sticks



- Gummischlägel / Rubber mallets



- Tam-tam Schlägel / Tam-tam mallet



- Kontrabaßbogen / doublebass bow



- mit dem Kopf / with the head

ПОСЛЕДНИМ выбором» [9, 4]. Композитор дополнительно указывает десять различных видов палочек и способов звукоизвлечения, включая игру контрабасовым смычком. Интересны сочетания различных приемов игры, например, удар по большому том-тому ксилофоновой палочкой с последующими замедляющимися шестнадцатыми держак (обратной стороной палочки) по малому барабану без струн. Это звучание, подобное удару с многократным отзвуком, имитирует эхо, которое можно услышать в горном ущелье или пещере (пример 2).

Пример 2. Небойша Живкович. «Неспокойные души».
Ц. 5, т. 10



Кроме того, автор оставляет перкуссионистам пространство для сотворчества, позволяя им импровизировать на конкретном инструменте в заданном ритме, а иногда даже просто играть свободные импровизации (примеры 3, 4).

Пример 3. Небойша Живкович. «Неспокойные души».
Ц. 21, тт. 5–6



Пример 4. Небойша Живкович. «Неспокойные души».
Ц. 25, тт. 9–10

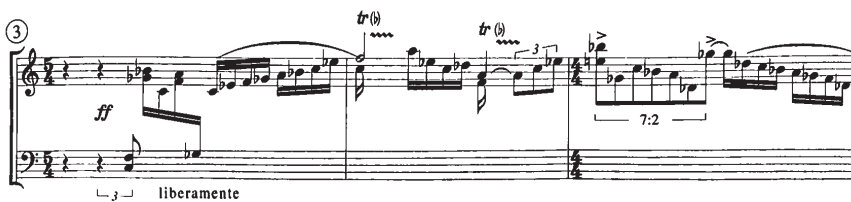


Произведение имеет концентрическую форму с чертами вариации и рондо. Центром является каденционный фрагмент в середине сочинения: вступление — первая часть — каденционный фрагмент ансамбля — вторая часть — заключение.

Следует сказать о чертах сквозного развития этой формы. Например, лейтреплики ксилофона, с которых начинается сочинение, получают полноценное развитие в каденционном фрагменте, заканчивающемся сольным эпизодом ксилофона. Ритмическая лейттема барабанов, переплетаясь с лейттемой ксилофона и лейттемой маримбы, пронизывает всю первую часть, а также завершает сочинение.

Тема маримбы построена на звуках специфического лада, имеющего косвенное отношение к балканской музыке. Гармоническая особенность музыки Живковича базируется на интервальных соотношениях. Малые секунды, малые терции и увеличенные кварты составляют большую часть гармонических структур в сочинениях Живковича как в мелодических линиях, так и в вертикальных (аккордовых) созвучиях в качестве исходного материала. В диссертации, посвященной творчеству Небойши Живковича, Джефферсон Грант приводит сравнение характерных интервалов мелодики балканской музыки с наиболее часто используемыми Живковичем интервалами [5, 10–12]. Благодаря балканским истокам музыки композитора эти интервалы вполне органично присутствуют в гармонических структурах его сочинений. В то же время они, конечно, не являются полным отражением ладовых особенностей балканской музыки, а просто используются Живковичем для усиления характерности звучания музыки родного региона. Тема маримбы как раз построена на этих интервалах: $F-Gb-A-Bb-C-Eb$ (пример 5).

Пример 5. Небойша Живкович. «Неспокойные души».
Ц. 3, тт. 1–3



Вступление исполняет перкуSSIONное трио. После переключек ксилофона и барабанов начинается жесткая, ритмичная музыка в переменных размерах. Она приводит к первой каденции солиста, с которой начинается первая часть.

Первая часть представляет собой чередование сольных эпизодов маримбы и трех хоровых разделов в Си-бемоль мажоре.

Каденционный фрагмент в определенной мере дает музыкантам временную свободу благодаря отсутствию общего темпа и метра. Живкович выписывает паттерны для каждой партии и сопровождает текст подробными указаниями относительно их соотношения (пример 6).

После комбинации паттернов звучит развернутая каденция ксилофона на основе лейтмотива из вступления с указанным выше «сигналом».

Вторая часть, которая начинается *attacca*, описана Живковичем в аннотации к сочинению как «неуравновешенная и свободная от строгих правил».

Нечетный размер 13/8 придает музыке колоритный балканский «драйв». Примечательно, что композитор не хочет, чтобы публика «поймала» ритмический пульс как можно дольше. Акценты внутри тактов на разные сильные и слабые доли действительно создают эффект отсутствия «квадратности»

Пример 6. Небойша Живкович. «Неспокойные души».

Ц. 18. Каденционный фрагмент

A ♩ = 60 *Volta sempre, ben ritmico*

II

III

Bogen

B *Molto liberamente, quasi improvisazione, senza misura, add other instruments*

1

crotali S.T.

To xylo

C *Sempre liberamente e improvisazione*

M

А: Исполнители 2 + 3 начинают играть вместе с маримбой и продолжают повторять паттерн в неизменном темпе вплоть до вступления ксилофона. Когда вы услышите сигнал (последняя высокая нота ДО ксилофона), играйте паттерн в последний раз и переходите к ц. 19.

В: Исполнитель 1 начинает играть, когда паттерн "А" звучит во второй раз. Играй (импровизируй) в течение пяти повторов "А", затем переходи к ксилофону (т. е. ксилофон начинает играть, когда звучит 7-е повторение "А"). С этого момента ты лидер и ансамбль ждет твоего сигнала.

С: Маримба импровизирует в совершенно свободной манере, наподобие предложенной. Не играй слишком громко и оставайся в низком регистре. Когда ты услышишь сигнал, сыграй паттерн "С" один раз, как написано, с последующим тремоло на низкой ноте ДО *morendo* [9, 22].

размера. Лишь сценические движения музыкантов могут дать зрителям ощущение какого-либо метра, но Живкович указывает: «*Не позволяйте публике почувствовать пульс и темп!*» Какую цель поставил перед зрителями композитор — неясно. Может быть, он хотел поразить слушателей потрясающим чувством ритма музыкантов, которые чувствуют себя в «ритмической вселенной» как «рыбы в воде». Переменные размеры сами по себе (а уж тем более 13/8) непросты для понимания, не говоря уже о тех, кто не искушен в современной музыке или не родился на Балканах. Живкович еще больше усиливает специфику метра крайне «скупым содержанием» сильных и слабых долей в начальных тактах второй части. Для Небойши очень важен процесс сотворчества со зрителями, о чем он говорил в интервью для «Percussive Notes». Так или иначе, композитор явно пересмотрел свои максималистские цели в дальнейшем [9, 23]⁵.

В середине части звучат импровизации перкуссионистов, после которых начинается финальный хоровой эпизод. Заканчивается произведение еще одной каденцией солиста и совместным аккордом ансамбля.

Композиционную идею последовательных импровизаций Живкович повторяет в одном из своих самых знаковых сочинений «Трио для Одного» («Trio per Uno»). А «Неспокойные души» стало первым среди опусов композитора *мелодичным* сочинением для ансамбля ударных с его фирменным «драйвом». Оно также популярно среди перкуссионистов благодаря просветительской деятельности Живковича. Во время мастер-классов, переходящих в концерты, Небойша исполняет сольную партию маримбы, а заранее выученные партии ударных играют студенты учебных заведений, в которые его приглашают поделиться секретами мастерства. Успех такого формата, видимо, и послужил стимулом к созданию другого сочинения — «Скорбная песнь и танец варваров» — для точно такого же состава исполнителей и достаточно похожего набора инструментов. Таким образом, студенты имели возможность музицировать на сцене с маэстро в двух произведениях, без особых временных затрат на перестановку перкуссионных сетов для партий ударных.

«СКОРБНАЯ ПЕСНЬ И ТАНЕЦ ВАРВАРОВ»
(«LAMENTO E DANZA BARBARA»), соч. 2002 года

Произведение «Скорбная песнь и танец варваров» было написано в 2002 году, через десять лет после «Неспокойных Душ». В этот период были созданы его самые известные работы, такие как «Трио для одного» («Trio per Uno»), «Ультиматум» («Ultimatum»), «Илиаш» («Ilijaš») и Концерт для ударных с оркестром с заголовком «Concerto of the Mad Queen» («Концерт сумасшедшей королевы»), посвященный всемирно известной шотландской перкуссионистке Евелин Гленни (практически глухой)⁶. Живкович записывает три диска своих сочинений (в том числе «Неспокойные души») и сочинений для ударных инструментов других композиторов⁷. Небойша быстро становится очень популярным «классическим» перкуссионистом. Он разъезжает по всему земному шару с концертами и мастер-классами, неустанно продолжая шлифовать свое композиторское мастерство. Его сочинения становятся знаковыми в образовательных процессах крупнейших учебных заведений мира.

Обратимся к комментариям композитора, раскрывающим историю создания и исполнительские задачи «Варварского танца»: «Осенью 2001 года ко мне обратился перкуссионист, глава кафедры ударных инструментов Бостонской консерватории Патрик Холленбек с просьбой написать пьесу для маримбы и трио ударных, похожую на мое произведение “Неспокойные души”, сочиненное в 1992 году. Я поставил себе одно “условие”: ударные инструменты будут те же, что и в “Неспокойных душах”, но композиция должна кардинально отличаться по звуковым краскам. По моим ощущениям, задача совершенно нового звучания ансамбля была достигнута благодаря добавлению некоторых металлических инструментов» [6, 3]. С помощью какого инструментария композитор решил реализовать свои идеи?

Ансамбль разительно отличается от предыдущего тем, что в партии перкуссионистов Живкович добавил вибрафон, колокольчики и кротали, а в партию солиста-маримбиста — большой там-там. Сразу видно, что Небойша усиливает присутствие мелодичных ударных инструментов в ансамбле.

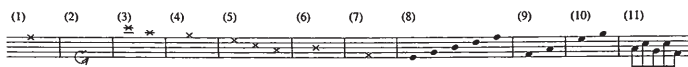
На иллюстрации видно, как огромен состав инструментов (пример 7).

Пример 7. Небойша Живкович. «Скорбная песнь и танец Варваров».

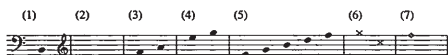
Состав инструментов



- Percussion 1:
- (1) Thunder sheet
 - (2) Tam-tam
 - (3) 2 Tom-toms (15" + 12")
 - (4) Bongos
 - (5) 2 Cymbals (16" + 13")
 - (6) 2 Wooden Tom-tom
 - (7) Holzschlitztrommel (split drum) eight tongues, not too big
 - Vibraphone.



- Percussion 2:
- (1) Glaschimes
 - (2) Rainstick
 - (3) 2 China gongs
 - (4) Piggy back Cymbal (Zildjian)
 - (5) 3 Cymbals (14/16/18)
 - (6) Crasher
 - (7) Small tam-tam
 - (8) 5 Wood blocks (the low one really big!)
 - (9) Tom-toms (16/13)
 - (10) Bongos
 - (11) Holzschlitztrommel (Split drum) small
 - Glockenspiel



- Percussion 3:
- (1) Gong in B natural (about 16" big) Sound  (or 8va higher)
 - (2) Gran Cassa
 - (3) 2 Tom-toms
 - (4) Bongos
 - (5) 5 wooden instruments (objects). [Select, build, find - should be mixed wooden sound. Do not just mix wood & temple blocks !]
 - (6) 2 Cymbals (14"/18")
 - (7) Goat hooves rattle / Hornschellenkranz
 - Crotales, two octaves (always with brass mallet)

Sticks abbreviations:

-  - Bass drum + gong mallet.  = 8 - 10 cm, not too big
-  - Vibra mallet ( = soft  = medium  = hard)
-  - Wooden head (H = Holzkopf, leicht)
-  - Little brass heads (M = metal)
-  - Hard plastic heads (Plastikkopf)
-  - Timbale sticks
-  - Drum stick (TR = Trommel)
-  - Play with shaft
-  - with hand
-  - Rutes, hot rods
-  - play on the rim of the tom

BCK = Becken (Cymbal)
 GST = Glasstäbchen (Glaschimes)
 HSK = Hornschellenkranz (Goat hooves)
 STR = Schlitztrommel (Split drum)
 m.s. = mano sinistra (L.H.)
 m.d. = mano destra (R.H.)

Первый исполнитель: вибрафон, ластра⁸, там-там, два том-тома, бонги, две тарелки, два деревянных том-тома, сплит-драм (восьмизычковый).

Второй исполнитель: колокольчики, гласс чаймс, рейнстик, два китайских гонга, маленькая китайская тарелка (piggyback cymbal)⁹, три тарелки, крашер¹⁰, небольшой там-там, 5 коробочек, два том-тома, бонги, малый сплит-драм.

Третий исполнитель: кротали (всегда медными палочками), тайский настроенный гонг (нота *си*), большой барабан, два том-тома, бонги, пять деревянных инструментов (предметов), две тарелки, трещотка-погремушка из козлиных копыт или орехов.

Три ударника играют на 28 инструментах. Помимо шумовых, у каждого есть свой мелодический инструмент. Если подсчитать общее количество, то кроме звуковысотных инструментов получится более 50-ти. Кроме этого Живкович традиционно уточняет, какими палочками либо приемами исполнять различные ритмы — 11 видов звукоизвлечения.

Композитор скрупулезно указывает размеры барабанов, тарелок и колотушек. Несомненно, это имеет значение для разделения тембров и относительной звуковысотности партий. Конечно, Живкович опирался на инструментарий, который был у него в наличии. При этом он прекрасно понимал, что у исполнителей могут возникнуть сложности с требуемыми инструментами. Это следует из комментария, где он просит исполнителя найти пять деревянных предметов: «Выбирай, мастера, находи — должен быть разный деревянный звук, но не сочетай просто темпле-блоки и деревянные коробочки!» [6, 4]. Живкович расшифровывает музыкальную ткань произведения в аннотации к партитуре, что, несомненно, облегчает исполнителям понимание и прочтение авторского замысла:

«По структуре пьеса делится на две большие части: “Lamento” (“Скорбная песнь”) и “Danza Barbara” (“Варварский танец”). Настроенный на ноту *си* тайский гонг¹¹, звучащий совместно с тремоло маримбы в низком регистре, создает таинственный тембр во вступлении произведения. После первого изложения темы *Lamento* маримбой появляется “сверкающая мелодия звезд” металлических инструментов, которая, благодаря резкой атаке металлическими палочками и продолжительному звучанию, вырисовывается над статичной гармонией маримбы. Интенсивность звучания нарастает волнами до тех пор, пока перед самой кульминацией не вступают кожаные мембранофоны (бонги) и ударные переходят в мощное “шторм” тарелок *fortissimo*, резко обрываясь длинной паузой. Большой барабан с грохотом начинает “Варварский танец” *attacca*. Сам танец нуждается в некоторых комментариях, правда, довольно простых: варварский, дикий и грубый. Он продолжается взбалмошной и захватывающей интерлюдией трио ударных. Наконец, все четыре ударника соединяются в заключительной стретте, в которой еще раз звучит тема “скорбной песни”, но на этот раз тему маримбы сопровождает зажигательный ритм трио ударных» [6, 3].

Обратимся к форме произведения (его продолжительность варьируется от 11 до 14 минут, в зависимости от темпов исполнителей). Сочинение можно

разделить на две разнохарактерные части. По форме оно представляет собой двухчастный цикл по типу «Прелюдии (Тема) и Вариаций».

Схематически это выглядит следующим образом.

1 часть

A — A1 — B — B1

2 часть

C — C1 — A2 — C1 — соло ударных — A3 — B — B1

Первая часть — медленная, с волнообразно нарастающим напряжением. Главная тема представлена двумя вариантами, интонационно сходными: условно A и B, где B является интонационным продолжением A, но уже в более строгом ритмическом и интонационном изложении. Мотив «плача» (скорбная песнь), звучащий во вступлении, будет проходить сквозным развитием на протяжении всей пьесы. Это — скорбь по павшим воинам и утерянным близким. Все проведения A сопровождается органной контрапункт на звуке *си* тайского настроенного гонга либо басового регистра маримбы. Каждое новое проведение темы будет сопровождаться ее ритмическим, гармоническим и динамическим изменениями. В ц. 5 формируется B, которое, достигая апогея в кульминации первой части (ц. 7), поддерживается виртуозными пассажами темпле-блоков и тарелок, а затем том-томов и бонгов. Эта же тема интонационно и ритмически повторится в коде сочинения.

Отдельно надо упомянуть техническую сложность партий для ударных, по сравнению с сочинением «Неспокойные души», это касается как медленной, так и быстрой частей. Ансамблевая неточность в изложении темы *Lamento* в начале первой части может разрушить хрупкую атмосферу таинственности. Колокольчики, кротали и вибрафон играют зализанные триоли, шестнадцатые и пунктированные восьмые в ритмическом унисоне довольно тихо.

Вторая часть — быстрая, несет в себе эмоцию агрессии. В конце первой части после нарастающего крещендо тарелок и резкого обрыва звука, который достигает почти предельного *fff*, большой барабан взрывает длинную паузу (*LUNGA!*) громоподобными пушечными ударами. Трио перкуSSIONистов начинает играть зажигательный ритм аккомпанемента с пульсирующими акцентами.

Эту часть можно условно поделить на три раздела.

Первый раздел (цц. 9–15, 39+40 тактов) — собственно тема Варварского танца (C). После экспозиции дважды звучит тема скорби (A2) у металлических клавишных. Солист и ансамбль на время меняются местами.

Второй раздел — соло ударных (цц. 16–19). Стоит сказать о большой нагрузке на трио ударных: перкуSSIONисты играют быстрые ритмы в переменных размерах практически без пауз, на протяжении всей части. Такой аккомпанемент сам по себе насыщен, и важно сделать его интонационно интересным, а также соблюсти динамический баланс между солистом и ансамблем. В конце раздела к трио присоединяется солист, заканчивая «зловещую вакханалию» мощными ударами там-тама.

Третий раздел автором обозначен как «стретта». В коде тема «плача» звучит и у ансамбля (А3), и у солиста (В-В1). Но музыкальный образ меняется от скорбного до первобытно-жизнеутверждающего начала, присущего сильным духом варварам.

«Танец Варваров» после премьеры в Бостонской консерватории (США) стал настолько популярен среди перкуссионистов, что через несколько лет Клаудио Сантанджело (Claudio Santangelo), самый молодой из представителей знаменитой итальянской династии перкуссионистов¹², продемонстрировал публике свое творение «Вулкан» («Volcano»), практически в точности повторяющее состав инструментов, форму и даже в какой-то степени мелодику «Варварского танца». А чуть раньше «Вулкана» из-под его пера появилось сочинение «Судьба на троих» («Fate for three»), посвященное Живковичу и наполненное идеями его легендарного «Трио для одного». Разумеется, поступок еще не достигшего 30-летия Клаудио вызвал улыбку на лице мэтра ударных, но тем не менее это еще раз подтвердило всеобщее мнение об огромном влиянии творчества Живковича на современный мир ударных инструментов.

Творчество Живковича оказало ключевое влияние на образовательные стандарты обучения игре на ударных инструментах. Технические и музыкальные сложности заставили по-новому взглянуть на подход к занятиям и подготовку к концертным выступлениям на ударных. Сочетание балканской ритмики, характерной интервалики, эмоциональности изложения с новаторским использованием и нестандартным синтезом инструментов в сочинениях композитора расширили и обогатили концертный репертуар ударных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грув (музыка). Сайт wikipedia.org URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_(музыка)) (дата обращения: 30.11.2019).
2. Рябой Е. Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия. Back Beat. № 5, 2009. С. 15.
3. Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8. Europe. Routledge, 2000. P. 279–280.
4. Grant J. Tales from the Center of the Earth: An Interview with Ben Toth. Percussive Notes 50, № 2 (April 2006). P. 40.
5. Grant J. Lavelle III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic. Dissertations. The University of Southern Mississippi, 2009.
6. Lamento e Danza Barbara. Edition Musica Europea. № 1017, 2003. P. 3.
7. Shaw A. Nebojša Jovan Živković: 'Uneven Souls. Percussive Notes 40, № 5 (October 2002). P. 42.
8. Toth B. Uneven Soul: a Conversation with Nebojsa Jovan Živković. Percussive Notes 35, № 6 (February 1997). P. 48.
9. Uneven Souls. Edition Musica Europea. № 1004, 1992. P. 3.

REFERENCES

1. Gruv [Groove]. Sayt wikipedia.org. [Web-site wikipedia.org. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_(музыка)) (accessed date: November 30, 2019).
2. Ryaboy Ye. Neboysha Yovan Zhivkovich i ego samaya redkaya v mire professiya [Nebojsa Jo Van Zivkovic and his rarest profession in the world]. Back Beat. № 5, 2009. P. 15.

3. Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8 Europe. Rutledge, 2000. P. 279–280.
4. Grant J. Tales from the Center of the Earth: An Interview with Ben Toth. *Percussive Notes* 50, № 2 (April 2006). P. 40.
5. Grant J. *Lavelle III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Živkovic*. Dissertations. The University of Southern Mississippi, 2009.
6. Lamento e Danza Barbara. Edition Musica Europea № 1017, 2003. P. 3.
7. Shaw A. Nebojša Jovan Živković: 'Uneven Souls', *Percussive Notes* 40, № 5 (October 2002). P. 42.
8. Toth B. Uneven Soul: a Conversation with Nebojsa Jovan Živković. *Percussive Notes* 35, № 6 (February 1997). P. 48.
9. Uneven Souls Edition Musica Europea, № 1004, 1992. P. 3.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Грув (англ. *Groove*) — ритмическое ощущение в музыке («качели»), создаваемое игрой музыкантов-барабанщиков, гитаристов и клавишников. Часто используется при описании музыки, при которой хочется двигаться, танцевать — «грувить». Музыковеды и другие ученые утверждают, что понятие «грув» — это «ритмический слой» или «интуитивное чувство» заикленного движения, которое возникает при звучании тщательно вымеренных, совместно действующих, ритмов, что сразу вызывает легкое притопывание со стороны слушателей [9].
- ² Большие бамбузы — ветряные деревянные колокольчики.
- ³ Другое название — *log drum* (дословно — барабан из бревна). Вид относительно звуковысотного ударного инструмента, создающего звучание благодаря язычкам, вырезанным в цельной пустотелой коробке. Инструмент обычно изготавливается из благородных пород деревьев, таких как клен или вишня. Язычки (их количество может составлять от двух до десяти) вырезаны таким образом, чтобы их длина и, соответственно, высота тона отличались друг от друга. При ударе по язычку он начинает вибрировать, используя коробку как резонаторную камеру. В результате получается темный мягкий тембр.
- ⁴ Инструмент представляет собой связку настоящих козлиных копыт, ракушек или скорлупы больших орехов из экваториального региона.
- ⁵ На следующем после мастер-класса совместном концерте в 2008 г. со студентами РАМ им. Гнесиных Небойша деликатно объяснил собравшимся в переполненном Рахманиновском зале Консерватории зрителям, среди которых находились профессионалы, студенты, учащиеся ДМШ и их родители, а также просто интересующиеся творчеством Живковича и ударными инструментами, в каком размере будет играть его следующее сочинение. Разумеется, речь шла о «Неспокойных душах».
- ⁶ Дама Эвелин Элизабет Энн Гленни (англ. *Evelyn Elizabeth Ann Glennie*; род. 19 июля 1965 года в Абердине, Шотландия) — шотландская перкуссионистка и композитор. Училась играть на гармонике и кларнете. К 11-летнему возрасту потеряла 90 процентов слуха, однако отказалась оставить занятия музыкой и перешла на ударные инструменты. Окончила Королевскую академию музыки в Лондоне. В 1988 выпустила первую запись, Сонату для двух фортепиано и ударных Бельи Бартока, получившую премию Грэмми. Среди ее партнеров — Бьорк, Стинг, Бела Флек, Мюррей Перайя, Георг Шолти, Леонард Слаткин, Эмануэль Акс. Часто играет босиком, чтобы чувствовать музыку телом (этому посвящено ее ставшее знаменитым, переведенное на многие языки, «Эссе о слухе»). О ней снят фильм «Коснуться звука» с участием Фреда Фрита (2004 г.).
- ⁷ Например, первый в мире Концерт для маримбы и вибратона французского композитора Дариуса Мийо (соч. 1938 г.) был записан Живковичем с Австрийским камерным симфоническим оркестром.
- ⁸ Тонкий гибкий лист, изготовленный из жести прямоугольной, либо квадратной формы, подвешенный на специальную раму или подставку. Создает имитацию ветровых шумов.

- ⁹ Piggyback — способ крепления маленьких тарелок вверх дном. Маленькая китайская тарелка в данном случае изготовлена в специальном дизайне для подобного способа крепления.
- ¹⁰ Крашер, от англ. «crush», — инструмент, состоящий из небольших трех или четырех тонких, лежащих друг на друге, металлических пластин (7 см x 20 см), закрепленных на стойке. По крашеру ударяют барабанной палочкой, в результате чего получается отрывистый и грязный звук-скрежет. Иногда в крашер добавляются металлические бубенцы для усиления звякающего эффекта.
- ¹¹ Разновидность гонга, пришедшая в Европейскую музыкальную культуру из Азии в первой половине XX века. Настроенные гонги использовались в тайских Гамелан оркестрах. Современная музыкальная индустрия изготавливает целые звукоряды в две, а иногда и три октавы гонгов с определенной высотой звучания.
- ¹² Клаудио, а также его сестра Франческа являются ударниками в четвертом поколении. Необычайно плодовитый композитор, с раннего детства завоевал популярность как исполнитель, выступая на телевидении. Его отец Антонио Сантанджело — директор международного сообщества перкуссионистов Italy PAS (Percussion Art Society).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Tatiana V. TSAREGRADSKAYA (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

tania-59@mail.ru



КЛЕПОВА Анна Викторовна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Anna V. KLEPOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

netochka31@inbox.ru



ПЕНА Эдер (Бразилия)

Музыковед Исследовательского фонда Сан-Паулу (FAPESP), аспирант кафедры музыки Государственного университета Сан-Паулу (UNESP).

Eder PENA (Brazil)

Musicologist at the Sao Paulo Research Foundation (FAPESP), PhD student at the Department of Music of Sao Paulo State University (UNESP).

ederwbp@gmail.com

**ГАЛАТЕНКО Юлия Николаевна (Москва)**

Кандидат филологических наук, переводчик, преподаватель итальянского языка.

Yulia N. GALATENKO (Moscow)

Candidate of Philological Sciences, Translator, Teacher of Italian Language.

ugalat@yandex.ru

**ОСТРОУМОВА Наталия Викторовна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, зав. сектором Информационно-библиографического отдела Научно-музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Natalia V. OSTROUMOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Head of the Section of the Information and Bibliographic Department of the Scientific and Musical Library Named After S.I. Taneyev of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

nataostr@mail.ru

**КРУПИНА Лариса Леонидовна (Воронеж)**

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Larisa L. KRUPINA (Voronezh)

PhD in History of Arts, Associate Professor, Professor of the Music Theory Department at the Voronezh State Institute of Arts.

Larisa-mus48@mail.ru

**АСТАХОВА Ольга Андреевна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ГМПИ имени Ипполитова-Иванова.

Olga A. ASTAKHOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Professor of the Music Theory Department at the Ippolitov-Ivanov's State Music Pedagogical Institute.

astolgandra@gmail.com

**МАКАРЦЕВА Екатерина Викторовна (Москва)**

Старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ekaterina V. MAKARTSEVA (Moscow)

Senior lecturer of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

makkon69@gmail.com

**ПАВЛОВА Светлана Анатольевна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Svetlana A. PAVLOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

hymnography@yandex.ru

**МЕЛИХОВ Илья Александрович (Москва)**

Доцент кафедры ударных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ilya A. MELIKHOV (Moscow)

Associate Professor of the Percussion Instruments Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

melikhoff@list.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Татьяна Цареградская

О КОНЦЕПЦИИ ТРЕХУРОВНЕГО АНАЛИЗА Ж.-Ж. НАТЬЕ

В статье рассматривается метод анализа, получивший название «семиологический», автором которого стал канадский франкоязычный музыковед Жан-Жак Натье. После публикации своей книги «Введение в музыкальную семиологию», в которой обсуждались основы нового аналитического подхода, ученый в качестве примера его практической реализации предложил аналитический очерк о пьесе Э. Вареза «Плотность 21.5» (1982), где впервые опробовал схему из трех аналитических этапов, которые назвал «нейтральным», «поэтическим» и «эстетическим». Получившийся текст должен был ответить на такие вопросы: как устроено произведение; что привело к такому устройству и в каком контексте оно создавалось; каковы возможности интерпретации сочинения? Указывая на огромную разницу между письменным и устным анализом музыки, Натье стремился добиться максимально полного охвата данных, в своем роде «идеального учета» информации, содержащейся в произведении. Анализ Натье сегодня вошел в число ключевых аналитических методов в мировом музыкознании.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Натье, семиологический подход, нейтральный уровень, поэтический и эстетический уровни, Варез

Анна Стоянова

ЭЛЕКТРОАКУСТИКА В СИСТЕМЕ КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Статья рассматривает электроакустику как очередной виток усложнения музыкального языка. Дается описание исторических процессов становления этого течения (конкретной, электронной музыки и т. д.), прослеживается их теоретическое осмысление в музыковедении. Предлагается разделение течения на две ветви: более раннюю, *исполнительскую*, опирающуюся на усовершенствование/создание инструментов за счет использования электрического тока для звукообразования, и *композиторскую*, исключаящую фигуру исполнителя-интерпретатора. Выделяются «жанры» электроакустической музыки: акустическая, электро-инструментальная, микстовая композиция и живая электроника.

В статье приводится метод анализа *композиторской* электроакустической музыки, результатом которого становится акустографическая схема сочинения, показывающая процессы темброво-драматургического развития композиции. Ее составление возможно после слухового и компьютерного анализа записи. Подчеркивается возможность применения устоявшейся музыковедческой терминологии.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Эволюция и терминология электроакустической музыки, акустическая композиция, электро-инструментальная композиция, микстовая композиция, живая электроника, анализ электроакустической музыки, электронные музыкальные инструменты

Эдер Пена**О ПОДХОДЕ К КОМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ:
АНАЛИЗ И КОМПОЗИЦИЯ**

В работе представлен проверенный метод анализа и сочинения комической музыки. Основанный на существующих исследованиях в области семиологии, предпринятых Натъе и Дальмонте, а также поэтических аспектах поэтики Ариаса, метод был разработан и экспериментально опробован автором на всех комических произведениях Эрика Сати в его *Satierik Musique*. Метод показал себя действенным и по отношению к комической музыке, способным извлечь из нее нужную информацию, а также полезным для сочинения комической музыки.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

*Музыкальный анализ, комическая музыка, Э. Сати, Ж.-Ж. Натъе***Юлия Галатенко****ПОЭТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО**

В статье анализируются особенности поэтического стиля Пьетро Метастазิโอ — итальянского поэта и либреттиста XVIII века. Подчеркивается необычайная музыкальность текстов П. Метастазิโอ и поэтическое мастерство автора: избегание аллитераций резких звуков, равномерное чередование гласных и согласных, использование лексических и синтаксических повторов. П. Метастазิโอ, с одной стороны, придавал стихам естественность прозы, с другой стороны, их мелодизировал. С этих позиций анализируются некоторые лингвистические характеристики итальянского языка.

П. Метастазิโอ удалось достичь такого уровня поэтического совершенства, что его драмы были интересны публике даже без музыки. Будучи в первую очередь поэтом, он сумел направить свой талант в русло либреттистики.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

*Пьетро Метастазิโอ, итальянская опера, либретто, фоносемантика, итальянский язык***Наталия Остроумова****К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ ГАМБУРГСКОЙ ОПЕРЫ:
«АНТИОХ И СТРАТОНИКА» Х. ГРАУПНЕРА И Б. ФАЙНДА**

Статья посвящена опере «Антиох и Стратоника» Христофа Граупнера, написанной на либретто Бартольда Файнда и поставленной в Гамбургском оперном театре в 1708 году. Рассмотрены воззрения Файнда на оперную драматургию и особенности их претворения в данном сочинении. Также в статье характеризуется оперный стиль Граупнера, его подход к трактовке персонажей. Особое внимание уделяется музыкальной характеристике главного героя — Антиоха, получившего в опере наиболее яркое воплощение.

В исследовании использован аналитический метод.

Новизна данной работы состоит в том, что это первое специальное исследование на русском языке, посвященное данной опере. В статье показано, что поиски авторов Гамбургской оперы рассматриваемого периода касались не только музыкальной стилистики сочинений, но и драматической составляющей оперного спектакля. Опера «Антиох и Стратоника» демонстрирует очевидное стремление к достижению синтеза музыки, театральной драматургии и актерского представления.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Граупнер, Файнд, немецкая опера, либретто, оперная драматургия, Гамбургская опера

Лариса Кругина
ПРИНЦИП ХРОМАТИЧЕСКОЙ ПРУЖИНЫ
В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕМЕ:
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО СТРАНИЦАМ ИСТОРИИ

Проблема конструктивной упорядоченности хроматического звукоряда в полифоническом тематизме была актуальна для композиторов разных исторических эпох, побуждая к многообразным поискам в этом направлении. Одним из способов разрешения этой проблемы стал принцип линейности скрытого голосоведения, придающий хроматике строгую логическую основу. В статье раскрываются конкретные варианты проявления данного принципа, один из которых назван автором «принципом хроматической пружины». Автор выявляет его связь с такими новаторскими принципами музыкального мышления XX века, как принцип звуковысотной комплементарности и прогрессии, прослеживает его реализацию на примере полифонических тем И.С. Баха, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Д. Лигети с попутным привлечением полифонического тематизма Б. Бартока, В.П. Задерацкого, М. Зайчикова.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А _____

Полифоническая тема, хроматика, скрытая линейность, хроматическая пружина

Ольга Астахова
О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ПОЭМЫ А. СКРЯБИНА
«VERS LA FLAMMER» («К ПЛАМЕНИ»)

Время и пространство существуют в музыке в неразрывном единстве, хотя эти категории рассматриваются порой отдельно. Интегрирующий обе категории термин «хронотоп» давно применяется в музыковедении, при этом по-разному трактуется. Автор формулирует собственное понимание музыкального хронотопа. В процессе исследования метод хронотопического анализа раскрывается на примере поэмы А. Скрябина «К пламени».

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А _____

Время, пространство, ритм, фактура, фаза, хронотоп

Екатерина Макарецва
КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ И ОРНИ А. ЛАРИНА

Статья посвящена творчеству нашего современника, композитора, профессора, заведующего кафедрой композиции и инструментовки Российской академии музыки им. Гнесиных А.Л. Ларина. Материалом для анализа послужил Концерт для альтовой домры и оркестра русских народных инструментов, одно из последних сочинений автора в этой области, до сих пор не получившее должного освещения в музыковедении.

В качестве характерной стилиевой особенности, встречавшейся и в более ранних произведениях композитора, отмечено стилистическое смешение джаза, эстрады и фольклора. Использование традиционных схем (сонатной формы) сочетается с оригинальным решением формы, основанной на сквозном развитии тематизма. Сделан акцент на метроритмическом мастерстве композитора. Отмечена красочность оркестровой палитры и мастерское владение оркестром.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А _____

Оркестр русских народных инструментов, А.Л. Ларин, Концерт, джаз, фольклор, форма, тематизм, метроритм, оркестровое письмо

Светлана Павлова

**СОДЕРЖАНИЕ ГИМНОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ
КАК ОСНОВА ИХ ПЕВЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПЕСНОПЕНИЙ СЯТИТЕЛЮ НИКОЛАЮ)**

Статья посвящена вопросам музыкальной медиевистики, связанным с системообразующими законами древнерусского церковно-певческого искусства: осмогласием, пением на подобен и многораспевностью. Эти законы общеизвестны и многократно исследованы, тем не менее многое остается неясным. Например, почему при незначительной, на первый взгляд, редакции текста возможна смена его гласовой принадлежности? Почему песнопения, написанные в системе пения на подобен, не исключают создание новых распевов? Как относятся к содержанию текста варианты его певческой интерпретации?

Каждое из обозначенных правил церковного пения представляет собой разветвленную систему закономерностей. В статье рассмотрены проявления некоторых из них в гимнографии свт. Николаю. Основные законы церковного пения раскрываются во взаимосвязи с содержанием поэтического текста.

Влияние смысла песнопений на формирование закономерностей певческого искусства в статье прослеживается на примере тропарей и кондаков праздников свт. Николая: Преставления (6/19 декабря), Перенесения мощей (9/22 мая) и Рождества (29 июля/11 августа).

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Осмогласие, пение на подобен, многораспевность, гимнография святителю Николаю, знаменный распев, содержание песнопений

Илья Мелихов

БАЛКАНСКАЯ ДУША НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА

Статья посвящена некоторым аспектам творчества сербского композитора Небойши Йована Живковича, а именно, его сочинениям для ансамбля ударных инструментов: «Неспокойные души» и «Скорбная песнь и танец варваров».

Автор статьи задействовал следующие методы исследования: исторический, хронологический, сравнительный, аналитический.

Научная новизна статьи заключается в самом предмете исследования. Данные произведения не подвергались рассмотрению и детальному анализу ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании. Выводы, к которым приходит автор, состоят в том, что творчество Живковича является во многих смыслах новаторским. Оно оказало заметное влияние не только на композиторов, пишущих для ударных, но также на образовательные и концертные стандарты в мировом сообществе профессиональных перкуссионистов.

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А

Живкович, балканская музыка, ударные инструменты, маримба, композиция, ансамбль, средства выразительности, принципы формообразования

ABSTRACTS

Tatiana Tsaregradskaya

ON THE CONCEPTION OF THREE-LEVEL ANALYSIS BY J.-J. NATTIEZ

The article is devoted to analytical method developed by J.-J. Nattiez, the former professor of famous McGill university in Canada. After publication of a book known as «Introduction to musical semiology» where he discussed the fundamentals of a new analytical method Nattiez issued in 1982 an analytical essay about a piece «Density 21.5» written by Edgard Varese for flute solo. There he for the first time introduced a scheme consisted of three steps which he himself named «neutral level», «poietic level» and «esthetic level». The article had to answer such questions as: how the piece is constructed; what was the idea of this construction and the context of its appearance; what are the possibilities of the piece's interpretation? Stressing the differences between aural and written analytical representations Nattiez wanted to develop an analysis which had to cover the maximum data. He tended to an «ideal data coverage» in a way, to the discussion of overall explanation possibilities in an object of analysis. Nattiez's method today is considered to be one of the key methods in world musicology.

KEY WORDS _____

Nattiez, semiological method, neutral level, poietic level, esthetic level, Varese

Anna Stoyanova

ELECTROACOUSTICS AND MUSICOLOGICAL DISCOURSE

The article considers electroacoustics as a next step in the evolution of the musical language. It describes the process of formation of various «schools» (concrete, electronic music, etc.), and their theoretical comprehension.

I propose the division of electroacoustic into two main trends. The first and chronologically earliest is «performer's approach», based on improvement of the existing or creation of new concert instruments in order to use electric current for sound-making. The second trend is «composer's approach» that eliminates the figure of the performer from the concert.

The article suggests the following systematization of «genres» of electroacoustic music: acousmatic, electro-instrumental, mixed compositions, and live electronic.

I propose the methodology of analysis of compositions written in «composer's approach». An acusmographic notation (diagram), based on both aural and computer-based analysis of a recording, allows to trace timbral and dramaturgical development of the composition. I also argue for the possibility of using the existing musicological terminology for the analysis of electroacoustic music.

KEY WORDS _____

Evolution and terminology of electroacoustics, acousmatic composition, electroinstrumental composition, mixed composition, live electronic, analysis of electroacoustic music, electronic musical instrument

Eder Pena**ON APPROACHING HUMOROUS MUSIC:
ANALYSIS AND COMPOSITION**

The following work sought to present a proven method for the analysis and composition of humorous music. Based on previous studies in semiology developed by Nattiez and Dalmon-te, as well as its poietic aspects by Arias, this method was consolidated and proven under experiment throughout all humorous works of Erik Satie by Pena in his *Satierik Musique*. The method proved itself to be a very apt and proficuous way of approaching humorous music and retrieving from it relevant musical information and also as a guide for composition procedures of humorous music.

KEYWORDS

*Musical analysis, humorous music, method for the analysis, Erik Satie, J.-J. Nattiez***Yulia Galatenko****POETIC STYLISTICS OF PIETRO METASTASIO**

We discuss specific features of poetic style of librettos created by Pietro Metastasio — an Italian poet and librettist of the XVIII century. We emphasize extraordinary musicality of Meta-stasio's texts and poetic mastery of the author: he avoided alliterations of sharp sounds, uni-formly alternated vowel and consonant sounds, used lexical and syntax repeats, cross-talks of vowels in stressed syllables, distinguished himself by a metric consistency of libretto verse. On the one hand, P. Metastasio moved verses to the naturalness of prose; on the other hand, he melodized them.

P. Metastasio managed to achieve such a level of poetic excellence that declamation of main scenes, even without music, created a tragic impression and being a poet he managed to direct his poetic talent into opera dramaturgy.

KEYWORDS

*Pietro Metastasio, Italian opera, libretto, phonosemantics, Italian language***Natalia Ostroumova****DRAMATIC ART QUESTIONS OF THE HAMBURG OPERA:
«ANTIOCHUS AND STRATONICA»****BY CH. GRAUPNER AND B. FEIND**

The article focuses on the opera «Antiochus und Stratonica» by Christoph Graupner, written on the libretto by Bartold Feind and staged at the Hamburg Opera House in 1708. In this article are considered the views of Feind on dramatic art in opera and features of their represents in this work. The article also describes Graupner's opera style, his approach to characters interpretation. Special attention is paid to the musical characteristic of the main character — Antioch, who re-ceived the most bright characteristic in the opera.

In this study it is used an analytical method.

The novelty of this work is that it is the first special study devoted to this opera in russian. The article shows that the search of the authors of the Hamburg Opera in this period applied not only to the musical style of the works, but also to the dramatic component of the opera perfor-mance. The opera «Antiochus und Stratonica» demonstrates a clear desire to achieve synthesis of music, theatrical drama and acting performance.

KEYWORDS

Graupner, Feind, German opera, libretto, opera drama, Hamburgische opera

Larisa Krupina**THE PRINCIPLE OF THE CHROMATIC SPRING
IN A POLYPHONIC THEME:
A JOURNEY THROUGH THE PAGES OF HISTORY**

The problem of constructive arrangement of chromatic scale in polyphonic thematic invention came up before composers of different historical eras. This problem caused varied searches in this direction. The principle of the hidden voice-leading linearity which adds to chromaticism a strict logical basis is one of the ways to solve this problem. The paper deals with concise demonstrative variants of the principle.

One of these variants was called «The principle of chromatic spring». The author reveals its relation to such forward-looking principles of the XX century music thinking as the pitch complementarity principle and the sequence principle. The author also observes actualization of the principle under discussion through the example of J. Bach, D. Shostakovich, R. Schedrin, D. Ligeti polyphonic themes and B. Bartok, V. Zaderatskiy, M. Zaichikov polyphonic thematic invention.

KEYWORDS _____

Polyphonic theme, chromaticism, hidden linearity, chromatic spring

Olga Astakhova**ON THE CHRONOTOPIC CONCEPT
OF A. SRIABIN'S POEM
«VERS LA FLAMM» («TO THE FLAME»)**

Time and space exist in music in an indissoluble unity, although these categories are sometimes considered separately. Integrating both categories, the term «chronotope» has long been used in musicology, with different interpretations. The author formulates his own understanding of the musical chronotope. In the course of research, the method of chronotopic analysis is revealed on the example of A. Scriabin's poem «To the flame».

KEYWORDS _____

Time, space, rhythm, texture, changes, stage, khronotope

Ekaterina Makartseva**CONCERTO FOR VIOLA DOMRA AND ORNI A. LARIN**

The article is devoted to the work of our contemporary artist, composer, Professor, head of the composition and instrumentation Department at the Russian Academy of music A.L. Larin. The material for analysis was a Concerto for viola domra and orchestra of Russian folk instruments, one of the last works of the author in this field, which has not yet received proper coverage in musicology.

The stylistic mixing of jazz, pop, and folk intonation is noted as a characteristic feature of the style, which was also found in the composer's earlier works. The use of traditional schemes (Sonata form) it is combined with an original solution of the form based on the idea of «cross-cutting themes». The emphasis is placed on the metrorhythmic skill of the composer. The colorfulness of the orchestral palette and masterful command of the orchestra were noted.

KEYWORDS _____

Orchestra of Russian folk instruments, A. Larin, Concert, jazz, folklore, form, theme, metrorhythm, orchestral writing

Svetlana Pavlova

**THE CONTENT OF HYMNOGRAPHIC TEXTS
AS THE BASIS OF THEIR SINGING INTERPRETATION**

The article is devoted to the issues of musical medieval studies related to the system-forming laws of the old Russian Church singing art: *osmoglasie*, singing on the like and multi-*chant*. These laws are well-known and have been studied many times, but much remains unclear. For example, why is it possible to change the text's vowel if the text is edited only slightly at first glance? Why do chants written in a similar singing system not preclude the creation of new chants? How do the variants of its singing interpretation and others relate to the content of the text?

Each of the designated rules of Church singing is an extensive system of laws. The article considers the manifestations of some of them in the hymnography of st. Nikolay. The basic laws of Church singing are revealed in relation to the content of the poetic text.

The influence of the wash of chants on the formation of patterns of singing art is traced in the article on the example of *troparia* and *kontakion* of the st holidays. st. Nicholas: *Repose* (December 6/19), transfer of relics (may 9/22) and Christmas (July 29 / August 11).

KEYWORDS

Osmoglasie, singing in the likeness, multi-chant, hymnography to saint Nicholas, Znamenny chant, content of hymns

Ilya Melikhov

NEBOJSA ZIVKOVIC'S BALKAN SOUL

The article is devoted to some aspects of the work of the Serbian composer Nebojsa Jovan zhivkovic, namely, his compositions for percussion ensemble: «Restless souls» and «Mournful song and dance of the barbarians».

The author applied the following research methods: historical, chronological, comparative, analytical.

The scientific novelty of the article lies in the subject of research. These works have not been reviewed and analyzed in detail either in Russian or foreign musicology. The author concludes that zhivkovich's work is innovative in many ways. It has had a noticeable impact not only on composers writing for percussion, but also on educational and concert standards in the world community of professional percussionists.

KEYWORDS

Zhivkovich, balkan music, percussion instruments, marimba, composition, ensemble, means of expression, principles of shaping

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 либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (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 одином 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 немущественные 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.