

Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2023 № 4(4)
ISSN 2949-2084

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Заместитель главного редактора / научный редактор

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия

Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Кисеева Елена Васильевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русской балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Переверзева Марина Викторовна – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета, Москва, Россия

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Адрес редакции:

414000, г. Астрахань,
ул. Советская, 23
Тел.: (8512) 53-93-11.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.
Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории

Подписано в печать
29.12.2023. Формат 60x88 1/8.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура Times New Roman.
Усл.-печ. л. 10.
Уч.-изд. л. 10,12 Заказ № 101.
Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии
ИП Забродина Н.В.
414000, г. Астрахань,
ул. Ахматовская, 5
Тел.: 8(917)1987433
E-mail: Ric83@mail.ru

Содержание

История музыки

Киреева Н.Ю.

Музыкально-театральные произведения эпохи Классицизма:
социокультурное измерение..... 4

Творчество современных композиторов в контексте мирового художественного пространства

Корнилова К.Н.

Стохастический метод Янниса Ксенакиса: теоретическое обоснование
в книге «Формализованная музыка»..... 17

Петров В.О.

О стиле Маурисио Кагеля..... 27

Сергей Рахманинов. Вслед Юбилею...

Демченко А.И.

Вслед большому юбилею. Рахманинов и XX век..... 37

Материалы внутривузовской научно-практической конференции «Актуальные проблемы в области теории и истории музыкального искусства, исполнительства и педагогики»

Усманова А.Р.

Актуальность методики А.Л. Островского в современном
курсе сольфеджио..... 44

Гузенко К.В.

Следуя традиции учителей..... 48

Дорожкин В.В.

Процесс использования левой руки как одного из компонентов
правильного исполнения на тромбоне..... 53

Иванова О.А.

Экспедиционная деятельность на территории Астраханской области.
Работа с архивным материалом..... 58

Тыщенко Е.С.

Особенности традиционного женского казачьего костюма Астраханской
области: реконструкция костюмного комплекса начала XX века..... 61

Слово автора

Соболева Е.А.

Некоторые проблемы современных реалий глазами «регионального
композитора» (интервью с Юрием Гонцовым)..... 69

История музыки



Н.Ю. Киреева

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА: СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

MUSICAL AND THEATRICAL WORKS AGES OF CLASSICISM: SOCIOCULTURAL DIMENSION

Аннотация

В эпоху Классицизма в музыкально-театральном искусстве культивируется личность, обладающая силой воли, стойким характером и чувством справедливости. Главный герой Классицизма – рационально организованная личность – становится выразителем мнения большинства. Он способен быть выше религиозных правил, условностей социального положения и/или сословных предрассудков. Масштабность и стремление к чёткой упорядоченности отражается и в музыкальных творениях. При этом для многих композиторов характерно сбалансированное природосообразное отношение к окружающей действительности и подлинные человеческие ценности, что и отражается в сочинениях эпохи Классицизма: в красоте мелодий и структурированности, соразмерности моментов созерцательности и действительности, лирики и драматизма. В среде более отдалённых от профессионального музыкального искусства людей – философов и эстетиков (макроуровень коммуникативно-аксиологической системы) происходит осмысление воздействия музыкально-театрального искусства на людей, а также воспитательных и даже терапевтических свойств музыки. В соответствии с этим поднимается вопрос доступности музыкально-театральных творений и качества, закономерностей исполнительского мастерства. Формируются типологии публики (светские люди, политики, учёные, философы, люди со вкусом и др.), предполагающие различную функциональную направленность реципиентов.

Abstract

In the age of Classicism, musical-theater arts cultivate a personality with willpower, steadfast character, and a sense of justice. The Classical protagonist, a rationally organized individual, becomes the spokesman for the majority opinion. It is able to be above religious rules, conventions of social status and/or class prejudice. Scale and the desire for clear orderliness are also reflected in musical creations. At the same time for many composers a balanced naturalistic attitude to the surrounding reality and genuine human values is characteristic, which is reflected in the works of the age of Classicism: in the beauty of melodies and structure, the proportionality of moments of contemplation and action, lyricism and drama. Among people more distant from the professional musical art – philosophers and aestheticians (the macro level of communicative-axiological system) there is an understanding of the impact of musical-theatrical art on people, as well as the educational and even therapeutic properties of music. Accordingly, the question of accessibility of musical-theatrical creations and the quality and regularities of performance skills is raised. Typologies of the public (secular people, politicians, scientists, philosophers, people with taste, etc.), assuming a different functional orientation of the recipients, are formed.

Ключевые слова: музыкальный театр, классицизм, коммуникация, аксиология, целостность мировосприятия, природосообразность, ценностные ориентации.

Keywords: musical theatre, classicism, communication, axiology, integrity of the worldview, conformity to nature, value orientations.

Объектом изучения в данной статье становятся музыкально-театральные сочинения, которые рассматриваются с позиции авторского коммуникативно-аксиологического подхода, основанного на сопряжении в одном исследовательском поле концептов коммуникативного и аксиологического подходов. Совокупность методов исследования приводит к изучению определённых коммуникативных ситуаций, при которых в результате взаимодействия коммуникантов в эстетическом и социокультурном пространстве происходит передача информации от одного субъекта к другому и формируется поле различных ценностей, обусловленных социальными, профессиональными и личностными факторами.

Коммуникативно-аксиологический подход предполагает комплексное исследование феноменов творческой деятельности, ориентированное на выявление их эстетической и антропологической ценности. Централизующими выступают критерии природосообразного развития и целостности мировосприятия личности. Подход разворачивается в рамках рецептивной диалогической парадигмы, согласно которой в процессе реализации музыкального представления происходит восприятие образного плана событий конкретной ситуации и одновременно переработка и трансляция уже обновлённого содержания. Так осуществляется «действенное переживание» (М.М. Бахтин) и изначально субъективные смыслы проникают в интерсубъективное пространство, детерминируя тем самым процесс становления ценностных ориентиров личности. Складываются макроуровень системы, позволяющий выявить специфику функционирования музыкальной театрализации (произведение и общество), и микроуровень («я» и музыкальное творчество).

Музыкальным искусством эпохи Классицизма называют период в развитии европейской музыки примерно между серединой XVIII и началом XIX века. Несмотря на то, что чаще всего музыкальный классицизм ассоциируется с инструментальными жанрами – симфониями, сонатами и квартетами, особое положение в этот период занимает именно музыкальный театр. Более того: «сюжеты, персонажи, типы драматических коллизий определяют содержание и образную логику инструментальных сочинений», и наоборот: инструментализм всецело проникает в вокальное начало, обретая черты особой виртуозности [13, с. 299]. Вторая половина XVIII века стала переломной для многих стран, как в социальной среде, так и в культурном отношении. Новые исторические условия, идеология Просвещения послужили импульсом к формированию иного самосознания, чему также способствовал активный обмен музыкальным опытом между странами.

И если предшественники – И.С. Бах и Г.Ф. Гендель ещё сохраняют верность религиозным традициям и музыкальным стилям XVII века, то представители немецкого классицизма Х.В. Глюк, Й. Гайдн и В.А. Моцарт заметно отходят от религии. В центре их творчества находится человек – личность, наделённая сильным характером, волей и чувством справедливости. Герой говорит не столько от своего имени, сколько является выразителем мнения большинства.

В это время создаются произведения преимущественно светского содержания. В центре – рационально организованная личность. «Мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего» [17, с. 6]. Только представители немецкого революционизма не провозглашают его открыто, как французские просветители, немецкий революционизм

отображается прежде всего на художественном уровне. Посредством музыкальных творений раскрывается богатство духовного мира человека, которое является независимым от религии, социального положения или сословных предрассудков. Лидирующее место в построении музыкального материала сочинений занимает гомофонно-гармонический склад и сонатно-симфоническая форма. Произведения характеризуются более чёткой структурой, при этом модуляция становится организационным элементом. Если в барочной музыке одна часть раскрывала одно ярко прорисованное чувство, то внутри одной части сочинения эпохи Классицизма может быть представлено множество эмоций. Классицистские произведения имели напряжённую кульминацию, которая к концу разрешалась, барочные же, напротив, зачастую сохраняли после кульминации её основную эмоциональную тональность.

Французский писатель и просветитель Д. Дидро искренне интересовался вопросами оперного и драматического театра. Он ценил искусство большое и серьёзное, правдивое, имевшее высокое художественное значение. Он ратовал за изображение подлинных семейных отношений и общественной ситуации, отображение обязанностей людей и обсуждение вопросов морали – то есть за воплощение жизненной правды, действительности, природы. «Природа – первая модель искусства», – часто повторял он. Именно за природой должны наблюдать художники, внимательно присматриваться и изучать. Природа – первоисточник и база искусства. Даже размышляя над вопросами красоты, Д. Дидро ориентировался на природу. «Красота в искусстве имеет то же основание, что истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданию природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету» [11, с. 168]. То же относилось и к оперному пению: «Речь следует рассматривать как одну линию, а пение – как другую, извивающуюся вокруг первой. Чем сильнее и правдивее будет речь,

прообраз пения, чем в большем количестве точек пересечёт её напев, чем правдивее будет напев, тем он будет прекраснее» [цит. по: 18, с. 474]. Рассуждая о технологии воплощения образа, Дидро подчёркивал, что иногда актёр может сильно чувствовать, но не умеет передать это, или может передать наиболее ярко, только когда бывает один или в небольшом обществе, или даже вдохновенно исполнить часть роли, но ему трудно создать что-то значительное на сцене – «охватить весь объём большой роли, расположить правильно свет и тени, сильное и слабое, играть одинаково удачно в местах спокойных и бурных, быть разнообразным в деталях, гармоничным и единым в целом, выработать строгую систему декламации, способную сгладить даже срывы поэта». Такое полноценное воплощение роли возможно, по мнению Д. Дидро, лишь при холодном разуме, глубине суждения, тонком вкусе, упорной работе, долгом опыте и необычайно цепкой памяти [12, с. 582].

Несмотря на то, что речь идёт о чистом подражании природе, что на первый взгляд представляет собой механистическое отношение к действительности, на деле это было подлинным преломлением и выражением через музыкальное искусство. Это подчёркивается и словами Ж.-Ж. Руссо, писавшего, что «искусство музыканта вовсе не состоит в непосредственном изображении предметов, а заключается в умении привести душу в состояние, сходное с тем, какое вызывало бы присутствие изображаемых предметов» [цит. по: 17, с. 204].

О самодостаточности музыкального искусства говорит высказывание французского композитора и эстетика М. Шабанона: «Музыка – искусство звуков. Музыкальный звук не несёт в себе никакого смысла; он ничего не сообщает разуму, он внятен только слуху» [23, с. 488]. В основе музыки лежит согласованное сочетание мелодии и гармонии, подлинную красоту которого может по достоинству оценить только опытный музыкант.

Музыкальный театр классицизма является собой пример сбалансированного

творчества, где природосообразность уравновешена разумностью. Это все выражается в красоте мелодий и структурированности, соразмерности моментов созерцательности и действенности, лирики и драматизма и в целом становится естественной музыкальной апологией чувств. Именно эти черты окажутся центральными уже в первых примерах опер эпохи Классицизма.

Одним из самых ярких реформаторов того времени стал немецко-французский композитор Х.В. Глюк. Основными его требованиями оказались: «простота, правда и естественность» в противовес бытующей излишней условности и никчёмному виртуозничеству. В посвящении к опере «Альцеста» он писал: «Я хотел привести музыку к её истинной цели, которая заключается в том, чтобы дать поэзии большой новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями... Музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую по отношению к хорошему и точному рисунку играет яркость красок и хорошо распределённые эффекты светотени, служащие к оживлению фигур, не изменяя их контуров» [7, с. 480]. Примером наполненности бытия и красоты была для Х.В. Глюка природа. Он видел в ней исток всего живого, обладающего колоссальной жизненной силой. «Подражание природе представляет признанную цель, которую все... должны преследовать. Этого стремился достичь и я» [6, с. 483]. Изыскания композитора имели большой успех и ещё более убеждали Х.В. Глюка в правильности выбранного пути.

Более серьёзное воплощение получали идеи классицизма в трагикомедиях, объединяющих драматическое и народно-комедийное начала, как, например, в «Дон Жуане» В.А. Моцарта. Ещё активнее они развиваются в операх-серии. Опера В.А. Моцарта «Милосердие Тита» (1791) стала одной из последних опер-серии, написанных в эпоху Классицизма.

В середине 1750-х годов на лидирующие позиции начинает выходить опера-буффа. Провозвестником этого жанра стал Дж. Б. Перголези со своим интермеццо «Служанка-госпожа» (1733). Эту традицию продолжили: Н. Пиччини, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза. Максимальный расцвет получила яркая буффонада в творчестве В.А. Моцарта («Свадьба Фигаро») и Дж. Россини («Итальянка в Алжире» и «Севильский цирюльник»).

Ещё одним полем для совершенствования буффонных зрелищных сюжетов стала итальянская комедия *dell'arte*, на почве которой вырос немецко-австрийский зингшпиль, получивший наивысшее развитие в творчестве В.А. Моцарта («Похищение из сераля», 1782; «Волшебная флейта», 1791), который обогатил гротескные, неприязательные, народно-бытовые сюжеты ранних зингшпилей интересной философской символикой и ярким глубоким лиризмом. Большим успехом пользовалась опера-буффа итальянского композитора Д. Чимарозы «Тайный брак». Представление с успехом шло в Вене ежедневно в течение трёх недель. Спустя некоторое время силами итальянской труппы было реализовано в России в 1822 году, а в 1895-м опера была поставлена в Мариинском театре (партию Робинзона исполнил Ф.И. Шаляпин). Творчество Д. Чимарозы и В.А. Моцарта очень ценил французский писатель Стендаль, который писал: «Признаюсь, что вполне прекрасными я считаю лишь мелодии двух композиторов: Чимарозы и Моцарта, – и меня можно скорее повесить, чем заставить искренне ответить, которого из них я предпочитаю» [25, с. 259–260].

Действительно, В.А. Моцарт стал недостижимым идеалом в музыкальном искусстве. Он воплотил в своём творчестве практически все оттенки бытия. В его сочинениях можно найти как светлые образы, так и драматические, как художественную возвышенность, так и жизненный реализм. Моцартовские музыкальные картины природы идилличны, в чем усматривается преемственность восприя-

тия природы от итальянского Ренессанса. Для Моцарта и человек – самое прекрасное существо в мире, обладающее многообразием свободных чувствований. В трагическом и комическом, возвышенном и буффонном В.А. Моцарт обнаруживает поэзию жизни. Даже показывая трагические стороны бытия, он делает это с большой любовью, не утрачивая светлого восприятия мира. Это видно и из самих высказываний мастера: «Подобно тому как выражение страстей, будь они сильными или нет, никогда не должно возбуждать отвращения, так и музыка при самой ужасной ситуации не должна оскорблять уха, но даже и тут обязана пленить его: одним словом, всегда оставаться музыкой» [цит. по: 23, с. 129]. И если Х.В. Глюк в опере старается максимально уравновесить музыку и поэзию, то при всем уважении к литературным текстам В.А. Моцарт большее внимание уделяет именно музыке. «В опере безусловно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки», – подчёркивал он [23, с. 128].

Последние оперы В.А. Моцарта являют собой переломный момент в развитии музыкального театра XVIII века. В них совершается переход от старой схемы номерной оперы к сквозному оперному действию. Преодолев сюитность, Моцарт придал опере законченное драматическое действие, органично охватывающее поток арий, ансамблей, речитативов, оркестровых номеров.

Сквозной тип композиции на основе симфонической драматургии дальнейшее воплощение находит в единственной опере Л.В. Бетховена «Фиделио». В ней проявляется более сложный тип структуры, обусловленной качеством связей музыки и действия. Если театральность мышления у Моцарта проникает в инструментальные сочинения, то у Бетховена симфонизм подчиняет себе драматурга. Симфонический метод в опере определяется динамичным столкновением сил действия и контрдействия, получающим отражение в действенных контрастных сопоставлениях широких музыкально-сценических пла-

стов, но прежде всего в роли оркестра – носителя драматических контрастов и главного двигателя драматического действия.

Так, в оркестре формируется основной тематизм, в целом получающий утверждение в кульминационных моментах, вокальные партии подчиняются оркестру, особенно в наиболее драматических эпизодах, что соответствует идее динамичного непрерывного развития действия и симфонизму драматического типа.

Самыми главными проблемами относительно музыкально-театральных жанров стало обсуждение следующих антиномий: своё – иностранное, старое – новое, героическое – бытовое.

По-своему раскрывается эстетический революционизм в Италии – посредством драматургической реформы Гольдони и оперной эстетики, стремящийся поднять на новый уровень оперу-буфф. Это отразилось и на развитии комедийных оперных жанров в разных странах – во Франции, Германии и Австрии, Испании и др. В России именно в XVIII веке формируется светское направление в музыкальном искусстве.

В Европе, особенно в XVII–XVIII веках, наряду с торжественными операми были популярны так называемые театральные серенады, которые заказывались композиторам, поэтам, балетмейстерам по особым случаям (свадьбы, именины или дни рождения коронованных особ). Внешние средства выразительности этих небольших по объёму пьес зачастую превосходили драматическое развитие. Но вместе с тем можно заметить, что вокальная (в большей степени хоровая) музыка в сочетании с театральнореографическим началом обладает большими коммуникативными возможностями. В случаях реализации таких сочинений складывается смешанный вид коммуникации – эстетическая с чертами художественной, то есть хоровая театрализация является лишь ярким выразительным средством воздействия в достижении нехудожественной практической цели.

Одним из таких вокально-театральных произведений является «Acis und Galathea» («Ацис и Галатhea», HWV49) – опера-маска, сочинённая Генделем в 1718 году для представления в имении Джеймса Брайджеса, герцога Чандосского. В создании либретто, за основу которого была взята поэма древнеримского поэта Публия Назона Овидия «Metamorphoses» («Метаморфозы», между 2 и 8 гг. н. э.) в переводе Дж. Драйдена, принимали участие автор «Оперы нищих» Джон Гей, один из знаменитых английских поэтов Александр Поп и публицист, поэт и переводчик Джон Хьюз. После первой публикации в 1722 году произведение претерпело несколько авторских переработок, став впоследствии серьёзным драматическим сочинением – одним из часто исполняемых творений Георга Фридриха Генделя. Значительно позже в 1788 году по желанию барона Готфрида фон Свитена Вольфганг Амадей Моцарт сделал редакцию «Ациса и Галатей», в которой произведение нередко исполняется по сей день.

Театральная серенада оказалась удобным вокально-инструментальным жанром, содержащим в основе своей момент обращения исполнителей к другому лицу. В центре внимания находится круг людей, которым посвящены торжества. Авторы серенад стремились приблизить их сюжет к жизни высокопоставленных лиц. Так, например, о театральной серенаде В.А. Моцарта «Асканий в Альбе» крупный исследователь творчества композитора Г. Аберт пишет: «Обращение *Фавна* к богине – покровительнице страны, речь *Ацеста*, в которой он прощается с Венерой, и её собственные слова содержат такие недвусмысленные намёки на *Марию Терезию*, что не понять это было невозможно; то, что императрица уподоблялась *Венере*, не вызывало никаких сомнений. Сильвия из рода *Геркулеса*, ученица Минервы и муз, образец добродетели и скромности – это, конечно, принцесса *Беатриче*, чей ум, литературное дарование и привлекательность восхвалялись повсюду; её отец носил распространённое

в семье Эсте имя *Эрколе*». Эрцгерцог *Фердинанд* предстаёт в «начатом портрете белокурого розовощёкого юноши. Характерно, что, как ни пылко здесь утверждаются в качестве основы для взаимного влечения красота и духовные достоинства, все же высочайшей из восхваляемых добродетелей (как и подобает княжескому бракосочетанию) оказывается подчинение чувства долгу» [1, с. 293–294].

Театральное представление насыщенно хорами и балетами, имеет яркое оформление. Следующий за инструментальным вступлением номер исполняется оркестром и одновременно танцуется, как сообщает Л. Моцарт, «одиннадцатью женскими персонами, а именно восемью гениями и тремя грациями, или восемью грациями и тремя *Déesen* (“богинями”)». В последнем *Allegro* к шестнадцати танцующим прибавляется ещё хор из тридцати двух человек» [цит. по: 1, с. 295]. Хоры были неотъемлемой частью подобных театрализованных произведений. В серенаде «Асканий в Альбе» два хора самостоятельны и пять – связаны с танцами. Хоры здесь играют важную обобщающую роль, с ходом действия некоторые из них повторяются, придавая представлению целостный характер. «Пристрастие к хору, вероятно, и было главным фактором, решившим успех произведения», – отмечает Г. Аберт [1, с. 295]. Наряду с инструментально-вокальными номерами имеется 8 балетных с финальным «*Contredanse*», в которых быстрая часть сменяется медленной. Это были танцы в стиле Рудольфа, Деллера, Штарцера.

Вторым такого рода торжественным представлением (*Festspiel*) является «Сон Сципиона», написанный Моцартом в 1772 году в Зальцбурге. Основу этой аллегорической пьесы составляет «Сновидение Сципиона» Цицерона (54–51 гг. до н.э.). В произведении можно также легко обнаружить параллели между содержанием и жизнью тех, кому посвящено создание и исполнение сочинения. Особенно музыкально ярко изображены погружение героя в сон (звучание флейт напоминает нежную колыбель) и момент пробуждения

(динамичный аккомпанированный речитатив). По сравнению с ариями из «Аскания» арии из «Сципиона» более выразительны, богаче оркестровый ряд. При всем благородстве немногочисленных хоров «Сципиона», по живости воздействия они все же уступают хорам «Аскания». Достаточно скромно в постановке были решены костюмы и декорации. Ещё одним произведением подобного плана была созданная в честь эрцгерцога Максимилиана в 1775 году торжественная опера (Festoper) «Король-пастух» на текст Метастазо.

Рассмотренные представления имели большой успех у заказчиков и публики. Размышляя на тему взаимоотношения художников и реципиентов, Стендаль писал: «В душе каждого, кто взял билет в оперу, есть катушка, на которую намотана золотая нить той или иной длины. Волшебнику Моцарту стоит лишь завладеть с помощью своих чарующих звуков концом этой нити, и – к владельцу катушки тотчас же приходят соответствующие чувства, он испытывает их все время, пока раскручивается намотанная на катушку нить; но ощущения, внушаемые ему композитором, длятся лишь до тех пор, пока хватает драгоценной нити; достаточно музыканту перейти к изображению таких эмоций, которые слушатель ни разу не испытывал, как золотая нить на катушке обрывается, и человек начинает скучать. Длина нити зависит от суммы впечатлений, накопленных любым слушателем, обладающим страстной душой...» [цит. по: 5, с. 178].

Французским математиком, физиком и философом-просветителем Д'Аламбером ставится проблема подражательности и свободы в музыке. Сравнивая разные виды искусства, он подчёркивает, что музыка обладает большей автономностью и самодостаточностью ввиду её особых средств выразительности. Однако, по мнению мыслителя, на создателях и исполнителях оперы лежит большая ответственность ввиду того комплексного воздействия, которое она может оказывать на человека. Д'Аламбер писал: «Свобода в музыке предполагает свободу чувство-

вать; свобода чувствовать влечёт за собой свободу мыслить, за которой следует свобода действовать, а эта последняя является гибелью государства. Поэтому давайте сохраним Оперу в том виде, в каком она существует, если мы хотим сохранить королевство; ограничим вольности в пении, если не хотим, чтобы за ними последовали вольности речи» [9, с. 467]. То есть для философа театр представлял собой некую трибуну, имеющую не только развлекательную, но и воспитательную функцию. Этой же мысли придерживался и А. Гретри, который подчёркивал, что в театре благодаря искусству великих актёров, от мелодекламации, сопровождающей театрализованное действие, люди получают неизгладимые и самые яркие впечатления, которые невозможно заменить ни самыми подробными описаниями правил, ни самым точным их анализом. Более того, М. Шабанон говорил и о врачевательной функции музыкального искусства: «музыка действует на наши чувства непосредственно... Музыка облегчает страдание и даже излечивает болезнь: такие случаи засвидетельствованы Академией наук, да я и сам мог бы это подтвердить» [26, с. 501].

Для того чтобы музыкальный театр смог достичь описанных выше целей, он должен быть понятен публике, поэтому к композиторам и исполнителям предъявлялись особые требования по соответствию музыки и текста (красота музыки должна подходить поэзии и наоборот), а также по наличию содержания и благородства в произведениях или их частях. Публика ратовала за то, чтобы исполнители должным образом произносили текст со сцены. «Нужно, чтобы слова любой песни были понятны тем, к кому они обращены, и произносились с такой же чёткостью, с какой исполнены ноты. Ибо не может человеческий ум получить удовольствие от того, что он не в состоянии уловить или, даже уловив, не в состоянии понять», – писал английский писатель и философ Дж. Бетти [4, с. 663]. Несколько ранее итальянский историк и поэт Л. Муратори с огорчением признавал, что по-

степенно утрачивается смысл поэтического текста и поэзия становится лишь «инструментом для музыки», а не главным средством выражения содержания произведения. И некоторые слушатели и даже исполнители не утруждают себя погружением в литературную фабулу сочинения, а придают значение только музыке, которая в таком случае становится совсем бесплотной. Иногда этому способствовали и сами композиторы, которые в поисках красивых и мелодичных слов нередко отказывались от серьёзных драм, полных интересных находок.

Мыслители XVIII столетия продолжают развивать идею об изучении вопросов восприятия музыкально-театрального искусства с позиции различий имеющегося опыта постижения музыкальных произведений, а также функционально-контекстуальных детерминант. Так, Эстебан Артеага выделяет пять классов людей, посещающих музыкальный театр: светские люди, политики, учёные, философы, люди со вкусом. Он детально характеризует мировоззрение и эстетические вкусы каждой группы. Рассматривая мотивы светских людей, он пишет о том, что они часто ходят в театр не с целью испытать все прелести полноценного сценического искусства, а лишь потому, что это делают другие авторитетные для них люди. Они склонны к подмене настоящих природных чувств искусственными и даже лицемерными и не способны к по-настоящему критическому суждению. Примерно такими же соображениями руководствуется и класс политиков, преследующих в деятельности театра материальные корыстные цели и политические интересы. Отдельные «дальновидные» политики смотрят на театр как на средство отвлечения от насущных проблем с тем, чтобы скрыть от людей «вид тех цепей, которые в полном молчании куёт политика, чтобы украсить цветами края пропасти, в которую деспотизм медленно влечёт народ, чтобы легче было удержать его в той расслабленности и рассеянности ума, которые столь удобны для того, кто хочет повелевать» [2, с. 145]. Не очень благосклонно отно-

шение аналитика и к типу «учёных», которые злоупотребляют логикой и памятью с целью выявления недостатков произведений. Для них первостепенным становится знание числа сочинений автора и количества изданий. Они невосприимчивы к художественной красоте и с холодной логикой оперируют эстетическими правилами. Э. Артеага писал, что если реципиент, принадлежащий к такому типу, читает Гомера, то, «оставив в стороне его невыразимые красоты», он «на основании Одиссеи будет делать изыскания о древней географии, а в Илиаде будет описывать оружие греков или их застёжки, если таковые имелись». Такие зрители далеки от чувственного восприятия, и то, «что надо чувствовать, – изящество, чувство и воображение, – все это как бы для них не существует» [2, с. 145]. С уважением Э. Артеага относится к «философам», которые при посещении театра задерживают своё пристальное внимание на содержании, дабы сделать основательные выводы о склонностях и характере какого-либо народа, современном состоянии его мировосприятия, предрассудках и пороках, которые в нем господствуют. Самым привлекательным для исследователя становится тип «человека со вкусом» – одарённый от природы гибким умом, чувствительным сердцем и живым воображением, эстетически опытный и хорошо эрудированный, способный «извинить недостатки ввиду явных достоинств» и ценить любой род красоты, независимо от обычаев и национальностей.

Описывая разные типы мотивации и особенности рецепции, Э. Артеага уделяет также внимание значимости собственного развития реципиента, упрекая некоторую часть публики в том, что она «не только часто смотрит чужими глазами и слушает чужими ушами, но и нередко удовольствии получает от чужих восприятий, а не от своих собственных» [2, с. 152]. Идеальным представляется такой зритель, который в состоянии оценить «чудеса» итальянского музыкального театра, выражающиеся прежде всего в способности исполнителей «создавать мельчайшие изме-

нения голоса, тончайшим образом распределять звук, делать ощутимыми едва заметные различия, связывать голоса, распределять их, усиливать и ослаблять», мастерски исполнять украшения, пассажи, каденции, выражать нежнейшие и сильнейшие страсти, доведённые до высшей степени правдивости [2, с. 155].

Фундаментальной парадигмой в эпоху Классицизма становится апелляция к сознанию, ориентация на рационализм. Прагматичный немецкий философ и гражданин России И. Кант, в целом скептически относившийся к музыке, но при этом любивший театр, рассматривал музыку с позиции социально-функциональной значимости, обусловленной возможностями объекта, из чего вытекали и данные им коммуникативно-аксиологические характеристики. Философ отмечал, что чистая музыка вызывает лишь приятные ощущения, но не может непосредственно располагать дух к идее, как это делает поэзия. Несмотря на то что музыка «волнует душу», поднимает настроение и приносит наслаждение, она «не оставляет ничего для размышления», – писал он [15, с. 169]. Из сказанного видно, что, несмотря на то, что осмыслению конкретных идей и образов, по мнению И. Канта, музыка не способствует, она может влиять на эмоциональное состояние, что не менее важно для развития личности. Более того, И. Кант несколько позже написал, что музыка помогает настраиваться на работу, а также повышает творческую активность человека и даже способствует концентрации ума и организации воображения: «Музыка может привести слушающего её поэта или философа, даже если он не знаток, в такое настроение, в котором каждый сможет в соответствии со своими занятиями или склонностями обрести мысли и продумать их более глубоко, чем удалось бы ему, если бы он в одиночестве сидел в своей комнате... мышление становится не только легче, но и оживлённее, поскольку оно нуждается в более напряжённом и продолжительно действующем воображении,

чтобы дать материал своим рассудочным представлениям» [14, с. 195–196].

Среди прочих И. Кант говорит и о развлекательной функции музыки, определённый тип которой принято исполнять на торжественных мероприятиях или пирах и «которая странным образом создаёт лишь приятный шум, поднимающий настроение» и «способствует непринуждённому разговору с соседом». Важным считалось создание доброжелательного фона, а не условий «концертного зала», при которых сами произведения служат предметом художественной и социальной коммуникации, что и показывает следующее дополнение философа: при этом «никто не обращает ни малейшего внимания на композицию» [14, с. 146].

Также одобрительно он относился к музыкальным балам в университете, которые в Пруссии некоторое время устраивали русские люди. Он отмечал, что благодаря музыке и погружению в определённую атмосферу студенты легче находят общие точки соприкосновения и налаживают контакты – все это способствует объединению кенигсбержцев – образованной части общества, формирующей в будущем экономическую и политическую жизнь страны. На закате своей жизни И. Кант не раз говорил, что «ему хорошо думается под музыку», и «просил оставлять двери дома открытыми во время смены караула возле замка, когда оттуда доносились звуки маршей» [16, с. 236].

Основополагающие идеи западноевропейского классицизма были интересны и для России. Перенесённые на русскую почву, они развивались по особому пути, и развитие происходило сообразно эпохе. Отправной коммуникативно-аксиологической точкой при формировании театральной системы в этот период были следующие соображения, высказанные Е.И. Ольденкопом и выражающие официальную позицию «не протокольного» интереса к искусству: «Театр должен быть школою нравов. Он должен показать порок наказанным, а добродетель вознаграждённой.

В этом отношении театр есть учреждение полезное и необходимое, удовольствие благородное и приятное» [цит. по: 24, с. 101].

В период становления русской национальной оперной традиции складываются три основных направления, различающиеся по типу сюжетов: «высокие», комические и сказочные.

Оперы с героическим сюжетом, обращённые к чувству патриотизма, в которых отражены исторические события, переломные моменты в судьбе Отечества, относятся к высокому жанру. Такие оперы, по словам современного исследователя И.Ю. Неясовой, стали «одним из главных выразителей национальной ментальности и духовности в русской музыке» [20, с. 3]. Одним из первых таких примеров, который был охарактеризован А.А. Гозенпудом как «своеобразный опыт создания русской оперы-сериа» [8], стало представление с историческим сюжетом «Начальное управление Олега», созданное в 1786 году (сюжет Екатерины II, музыка В.А. Пашкевича, К. Каноббио, Дж. Сарти). Несколько позже созданы «Основание Москвы» М. Шпринга (1806), «Иван Сушанин» К. Кавоса (1815) и «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» А.Н. Титова (1817) и ряд других сочинений. Существенный вклад в развитие русской художественной культуры первой половины XIX века внёс К. Кавос, о чём писал А.С. Рабинович: «Он был в России не равнодушным гастролёром... а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем её художественной культуры» [22, с. 148].

Однако путь отечественной оперы начинается с «волшебной оперы» Фр. Арайи «Цефал и Прокрис» (текст А.П. Сумарокова по мотивам «Метаморфоз» Овидия), написанной в 1755 году и исполнявшейся на русском языке. Это история о преданной любви и трагической судьбе Цефала и Прокрис, некогда героев древнеримского мифа. В числе сказочных опер также можно назвать «Калиф на час» В.А. Пашкевича (1786), «Хлор-царевич, или Роза без шипов, которая не колется»

Д.И. Хвостова (1786), «Февей» В.А. Пашкевича (1786) и др.

Одной из первых, представивших комическое направление, стала опера И.Ф. Керцелли «Любовник-колдун» (1772). Центральными идеями комических опер становятся просветительские или сентименталистские, отражающие «неиспорченность “естественного человека”, нравственные преимущества жизни на лоне природы» [19, с. 38]. Музыкальная сторона спектаклей схожа с ранними образцами французских комических опер: подобно *timbre* – популярным напевам – большая часть музыкального материала русских комических опер была построена на трансформации и аранжировках фольклорных или народных песен, собранных в печатных изданиях. И.Д. Немировская пишет, что абсолютными «чемпионами» по количеству использованных в опере песен являются «Мельник – колдун, обманщик и сват» М.М. Соколовского, 1779 (17 песен), «Как поживешь, так и прослынешь, или Санкт-Петербургский Гостиный двор» В.А. Пашкевича, 1781 (16 песен) и «Ямщики на подставе» Е.И. Фомина, 1787 (10 песен) [19, с. 45]. Именно такие песни являются основой национального словаря культуры. В примерах классической музыки проявляются черты русского человека – свободомыслие, пластичность, религиозность. Исследователи сходятся во мнении, что одной из основ русского в музыке является глубинная опора на певческое начало, идущее от певческой природы русской музыки и особого метроритмического склада, а также своеобразное построение музыкальной драматургии, отличающееся картинностью, эпичностью, повествовательностью, глубочайшим психологизмом и даже трагедийностью.

Размышляя о значении оперы, русский поэт и прозаик эпохи Просвещения Г.Р. Державин писал о том, что в сюжетах опер наличествует удивительная смесь великого и малого, прекрасного и безобразного, возвышенного и ничтожного, стройного и запутанного. Вместе с этим, отмечал он, среди «сих безделиц» и даже

«обидных для хорошего вкуса представлений» можно встретить такие действия, которые «глубоко проникают сердце, наполняют душу восхищением, нежнейшим состраданием, сладостным удовольствием или ужасом и содроганием» [10, с. 345]. Державин особенно восхищался этой «заразительностью» музыкального театра, способного увлечь зрителя происходящими на сцене событиями, когда «позабыв себя» публика с волнением и восхищением следит за сценическими поступками благородных героев или заходится от смеха, лицезря непристойные проделки кривляк, досаждающих благомыслящим. Он также говорил о сложности оперного жанра и сценической постановки спектакля, для которого «необходимы не только все искусства, но и многие науки: Поэзия, Зодчество, Музыка, Живопись, Перспектива, Механика, Химия, Оптика, Гимнастика и самая Философия для познания и изъяснения всех страстей и тайных изгибов сердца человеческого, какими средствами удобнее его растрогать и привести в желаемое положение» [10, с. 346]. Соответственно Державин подчёркивал значимость актёрского таланта и мастерства, а также способности человека быть гибким, что позволяет привести партнёрство к «искреннему единодушию», а постановку – к «единой цели», потому как «нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре», – был убеждён поэт [10, с. 348].

Так, очевидно, театр, в том числе и музыкальный, занимал доминирующую

позицию в культурной жизни в России первой трети XIX столетия. Бесспорна его социальная и эстетическая значимость, о чем свидетельствуют слова настоящего театрального летописца В. Г. Белинского: «В России любят театр, любят страстно. Заезжая труппа актёров, один приезжий столичный актёр может пробудить сильное движение и в умах, и в сердцах, и в карманах губернского или уездного города. Театр имеет для нашего общества какую-то непобедимую, фантастическую прелесть» [3, с. 175]. Особенно сильно литературомания, театромания и меломания проявится в России к середине XIX – второй половине XX века.

Таким образом, можно подытожить и подчеркнуть, что музыкальный театр эпохи Классицизма играл одну из ведущих ролей в формировании образности и тенденций к совершенствованию инструментального творчества, а также в социокультурном развитии в целом. В центре художественных идей находится человек с его сильной волей и стремлением к познанию истины, коренящейся в природных закономерностях. Главный герой становится лидером, выражающим мнение большинства и ведущий народ к единой цели. В музыкальном материале это проявляется в чёткой структурированности, мелодической красоте, действенном контрасте лирики и драматизма, апологии чувств. Основным постулатом выступало соответствие музыки действию, а также вынятность и ясность сценического представления. Все это ценилось не только композиторами и исполнителями, но и публикой.

Список источников

1. *Аберт Г.* В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. *Артеага Э.* Перевороты итальянского музыкального театра // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 640-675.
3. *Белинский В.Г.* Московский театр // О драме и театре: в 2 т. Т. 1: 1831-1840. М.: Искусство, 1983. С. 174-180.
4. *Бетти Дж.* Очерки о поэзии и музыке // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 143-156.

5. *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): дисс. ... докт. иск.: 17.00.09. Саратов, 2009. 346 с.
6. *Глюк К.* Письмо к редактору «Mercure de France» // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 483-484.
7. *Глюк К.* Посвящение к опере «Альцеста» // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 480-481.
8. *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.
9. *Д'Аламбер.* О свободе музыки // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 460-473.
10. *Державин Г.Р.* Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Избранная проза. М.: Советская Россия, 1984. С. 273-356.
11. *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Театр и драматургия. М.; Л.: Академия, 1936. С. 82-182.
12. *Дидро Д.* Парадокс об актёре // Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 538-588.
13. История искусств: учеб. пособие / [Г.А. Коробова и др.]; под науч. ред. Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой. 3-е изд., стер. М.: КНОРУС, 2014. 680 с.
14. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Сочинения: в 8 т. Т. 7. М.: Чоро, 1994. С. 137-376.
15. *Кант И.* Сочинения: в 8 т. Т. 5: Критика способности суждения. М.: Чоро, 1994. 414 с.
16. *Кузнецова И.С.* Кант и музыка // Кантовский сборник: Межвузовский тематический сборник научных трудов. 2006. № 1 (26). С. 220-236.
17. *Ливанова Т.Н.* История западно-европейской музыки до 1789. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 668 с.
18. Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. [с. 5-64] В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
19. *Немировская И.Д.* Поэтика русской комической оперы XVIII века // Учёные записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Т. 150. № 6. С. 38-47.
20. *Неясова И.Ю.* Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2000. 20 с.
21. *Петров В.О.* О понятии музыкального жанра в контексте социальной коммуникации // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 4. С. 18-23. / Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28525 (дата обращения: 01.03.2023).
22. *Рабинович А.С.* Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.
23. *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней / пер. с фр. Ю. Л. Вейсберг. М.: Юрайт, 2020. 269 с.
24. *Смагина Е.В.* Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте: дисс. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2016, Т. 1. 352 с.
25. *Стендаль.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. М.: Правда, 1959. 461 с.
26. *Шабанон М.* О музыке в собственном смысле слова и в связи с её отношением к речи, языкам, поэзии и театру // Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 487-533.

References

1. *Abert G. V.A.* Mozart. Ch. 1. Kn. 1. М.: Muzy`ka, 1978. 534 s.
2. *Arteaga E`.* Perevoroty` ital`yanskogo muzy`kal`nogo teatra // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII-XVIII vekov. М.: Muzy`ka, 1971. S. 640-675.

3. *Belinskij V.G.* Moskovskij teatr // O drame i teatre: v 2 t. T. 1: 1831-1840. M.: Iskusstvo, 1983. S. 174-180.
4. *Betti Dzh.* Ocherki o poe`zii i muzy`ke // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov. M.: Muzy`ka, 1971. S. 143-156.
5. *Volkova P.S.* Reinterpretaciya xudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX ve-ka): diss. ...dokt. isk.: 17.00.09. Saratov, 2009. 346 s.
6. *Glyuk K.* Pis`mo k redaktoru «Mercure de France» // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov. M.: Muzy`ka, 1971. S. 483-484.
7. *Glyuk K.* Posvyashhenie k opere «Al`cesta» // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov. M.: Muzy`ka, 1971. S. 480-481.
8. *Gozenpud A.A.* Muzy`kal`ny`j teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: ocherk. L.: Muzgiz, 1959. 781 s.
9. *D`Alamber.* O svobode muzy`ki // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov. M.: Muzy`ka, 1971. S. 460-473.
10. *Derzhavin G.R.* Rassuzhdenie o liricheskoj poe`zii ili ob ode // Izbrannaya proza. M.: Sovetskaya Rossiya, 1984. S. 273-356.
11. *Didro D.* Besedy` o «Pobochnom sy`ne» // Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 5: Teatr i dramaturgiya. M.; L.: Akademiya, 1936. S. 82-182.
12. *Didro D.* Paradoks ob aktyore // E`stetika i literaturnaya kritika. M.: Xudozhe-stvennaya literatura, 1980. C. 538-588.
13. Istorija iskusstv: ucheb. posobie / [G.A. Korobova i dr.]; pod nauch. red. G.V. Dracha, T.S. Paniotovoj. 3-e izd., ster. M.: KNORUS, 2014. 680 s.
14. *Kant I.* Antropologiya s pragmaticheskoj točki zreniya // Sochineniya: v 8 t. T. 7. M.: Choro, 1994. S. 137-376.
15. *Kant I.* Sochineniya: v 8 t. T. 5: Kritika sposobnosti suzhdeniya. M.: Choro, 1994. 414 s.
16. *Kuzneczova I.S.* Kant i muzy`ka // Kantovskij sbornik: Mezhvuzovskij tematiche-skij sbornik nauchny`x trudov. 2006. № 1 (26). S. 220-236.
17. *Livanova T.N.* Istorija zapadno-evropejskoj muzy`ki do 1789. T. 2. M.: Muzy`ka, 1982. 668 s.
18. Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII-XVIII vekov / sost. tekstov i obshh. vstup. st. [s. 5-64] V. P. Shestakova. M.: Muzy`ka, 1971. 688 s.
19. *Nemirovskaya I.D.* Poe`tika russkoj komicheskoj opery` XVIII veka // Uchyony`e zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e nauki. 2008. T. 150. № 6. S. 38-47.
20. *Neyasova I.Yu.* Russkaya istoricheskaya opera XIX veka: k probleme tipologii zhan-ra: avtoref. diss. ...kand. isk.: 17.00.02. Magnitogorsk, 2000. 20 s.
21. *Petrov V.O.* O ponyatii muzy`kal`nogo zhanra v kontekste social`noj kommunikacii // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 4. S. 18-23. / E`lektronny`j resurs: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28525 (data obrashheniya: 01.03.2023).
22. *Rabinovich A.S.* Russkaya opera do Glinki. M.: Muzgiz, 1948. 268 s.
23. *Rollan R.* Muzy`kanty` proshly`x dnei / per. s fr. Yu. L. Vejsberg. M.: Yurajt, 2020. 269 s.
24. *Smagina E.V.* Russkij operny`j teatr pervoj poloviny` XIX veka v istoriko-kul`turnom kontekste: diss. ...dokt. isk.: 17.00.02. M., 2016, T. 1. 352 s.
25. *Stendal`.* Sobranie sochinenij: v 15 t. T. 13. M.: Pravda, 1959. 461 c.
26. *Shabanon M.* O muzy`ke v sobstvennom smy`sle slova i v svyazi s eyo otnosheniem k rechi, yazy`kam, poe`zii i teatru // Muzy`kal`naya e`stetika zapadnoj Evropy` XVII-XVIII vekov. M.: Muzy`ka, 1971. S. 487-533.

Творчество современных композиторов в контексте мирового художественного пространства



К.Н. Корнилова

Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина

СТОХАСТИЧЕСКИЙ МЕТОД ЯННИСА КСЕНАКИСА: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ В КНИГЕ «ФОРМАЛИЗОВАННАЯ МУЗЫКА»

STOCHASTIC METHOD OF IANNIS XENAKIS: THEORETICAL BASIS IN THE BOOK «FORMALIZED MUSIC»

Аннотация

В статье рассматриваются теоретические положения применения стохастического метода в музыкальном искусстве, предложенного композитором Яннисом Ксенакисом. Они были сформированы в его труде «Формализованная музыка», ставшем основным объектом аналитической части представленного материала. Представлены сформированные композитором классификации формальных моделей, уровни взаимоотношения музыки и математики.

Abstract

The article discusses the theoretical principles of the application of the stochastic method in musical art, proposed by composer Yiannis Xenakis. They were formed in his work «Formalized Music», which became the main object of the analytical part of the presented material. The classifications of formal models formed by the composer and the levels of the relationship between music and mathematics are presented.

Ключевые слова: Яннис Ксенакис, «Формализованная музыка», музыка и математика, музыкознание, искусствоведение, стохастика.

Keywords: Iannis Xenakis, «Formalized Music», music and mathematics, musicology, art history, stochastics.

Среди авторов, обращавшихся к стохастике в XX веке, лидирующее положение занимает Яннис Ксенакис, собственно и введший термин «стохастическая музыка» для описания музыки, основанной на законах вероятностей и законах больших чисел. Известно, что архитектура, в которой большую роль играет математика, оказала значительное влияние на музыкальные замыслы композитора. В свою очередь, музыка оказала обратное воздействие на его архитектурные задумки и эксперименты. Так, сам Ксенакис вспо-

минал: «Решение новых проблем архитектуры находилось под влиянием музыкальных поисков, которые я ранее начал. Так, например, чисто музыкальное произведение “Метастазис” толкнуло меня на определённые архитектурные опыты. В 1956 году я сделал эскиз павильона фирмы “Филлипс” для Всемирной выставки в Брюсселе. Я сделал его согласно основным идеям музыки “Метастазиса”, сочинённой в 1953 году» [3, с. 111].

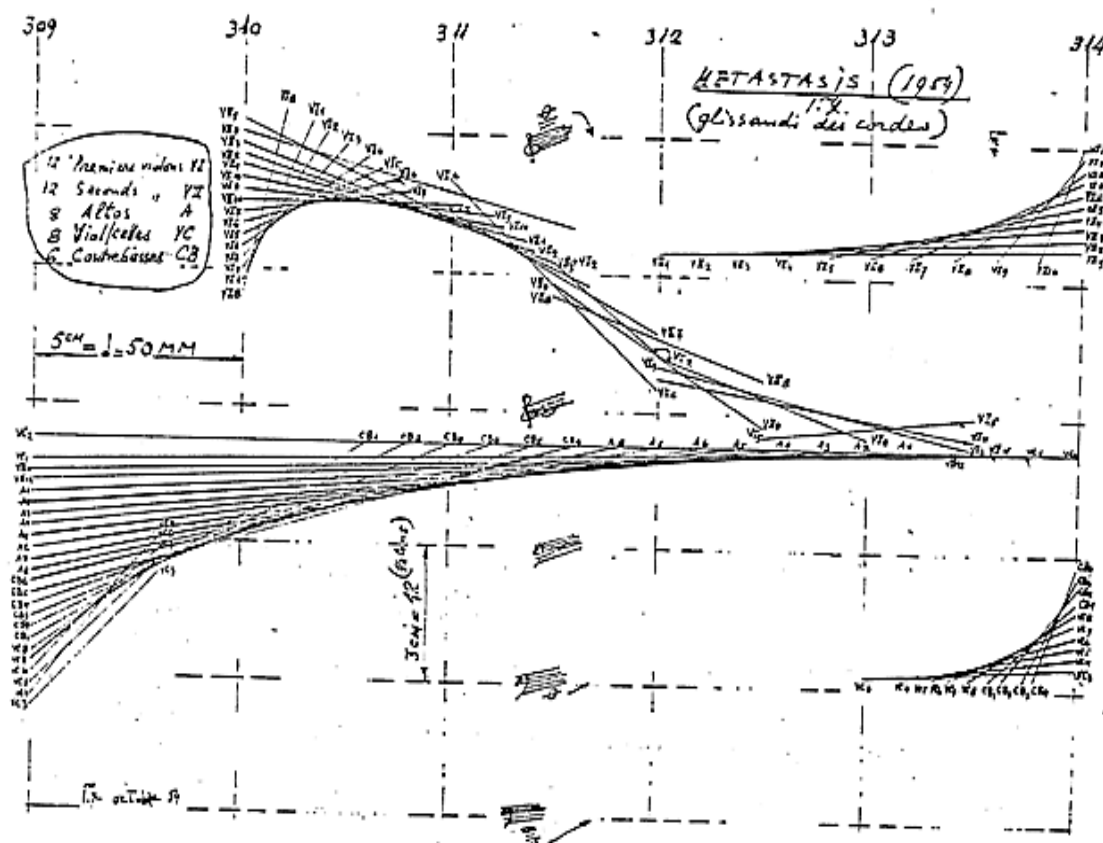
В наличии «двойного» образования у Ксенакиса весомую роль сыграли ком-

позитор О. Мессиан и архитектор Л. Корбюзье. Знакомство с ними произошло в 1950 году. На тот момент Ксенакис уже жил в Париже. Композитор так говорил о роли этих педагогов в своей жизни и о начале взаимодействия музыки и архитектуры в своём творчестве: «...в 1950 году я оказался (если смею так сказать) в консерватории, в классе музыкальной эстетики Мессиана. Он меня ободрил, разрешил посещать его класс, и его анализы открыли мне широкие горизонты. Это большое дело – класс Мессиана. Но я не мог жить только музыкой... В Париже я встретил Корбюзье и стал делать для него инженерные и архитектурные расчёты... Он открыл мне глаза на современную архитектуру» [там же, с. 111].

Ксенакис обратился к стохастике в 1955-1956 годы. Это – период работы над первым, по словам композитора, последовательным стохастическим сочинением – «Pithoprakta» / «Действие вероятностей» для 46 струнных инструментов, 2 тромбонов, ксилофона и вудблока.

Пример 1.

Поводом для использования законов математики в его музыкальных произведениях послужило создание им симфонического опуса «Metastaseis» / «После покая». Как отмечает А. Папенина, «В нем в качестве основного вида звукового материала применяется упорядоченное глиссандирование струнных инструментов, идущее сплошными звуковыми “полосами” (термин Я. Ксенакиса). Сложные кривые, которые они образуют, являются графическим воплощением определённых математических функций... Ксенакис подтверждает, что именно идеи, заложенные в “Metastaseis”, через три года послужили толчком к уникальному архитектурному опыту» [6, с. 67-68] – созданию павильона фирмы «Филипс». Ксенакис параллельно с музыкальной партитурой (оформленные ноты) работал над созданием макета своей композиции. Продемонстрируем хрестоматийный пример этого макета (пример 1).



Интересующий нас стохастический метод описан Ксенакисом в книге «Формализованная музыка»¹. Основные положения разных изданий этой книги в какой-то мере рассмотрены в трудах Ю. Кона и М. Дубова.

Ю. Кон лишь кратко отмечает основные идеи каждой главы, не вдаваясь в подробности, не оперируя формулами и с разной полнотой. Например, анализируя первую главу, автор ограничивается всего одним предложением: «В первой главе рассматривается возможность создания музыкального произведения, исходя из общих положений теории вероятностей и произвольно выбираемых для каждого произведения формул вероятностных распределений» [3, с. 113].

В диссертации М. Дубова, посвящённой творчеству Ксенакиса в целом, есть раздел «Формализованная музыка», представляющий собой обобщённое рассмотрение базовых концепций наследия композитора, а не анализ книги Ксенакиса. Он включает в себя такие подразделы как: «Сколько теорий у Ксенакиса?», «Эстетика музыкального числа», «“Механизм логоса”».

¹ Первое издание книги вышло в 1963 году на французском языке в качестве одного из выпусков журнала «La Revue musicale» (№ 253-254). Несколько последующих изданий вышли на английском языке – в 1970-72 и в 1992 гг. Основу этих изданий составляет текст первого варианта книги, а так же в них присутствуют дополнения, имеющие значения самостоятельных статей. В издании 1970-72 года добавлены главы: «К метамузыке», «К философии музыки», «новые предложения в микроразрешительной структуре», в издании 1992 года появились главы: «Относительно пространства, времени и музыки», «Сита», «Сита (руководство для пользователя)», «Динамичный стохастический синтез», «Более тщательная стохастическая музыка», «Новая система УПИК». В статье использовано следующее издание: [4]. Это издание – перевод книги, вышедшей во Франции в 1963 году, то есть – первое издание книги, не становившееся объектом исследования в трудах отечественных музыковедов.

Во введении Дубов рассуждает о базовых концепциях творчества композитора и о таких его основных моментах как принцип минимума правил и проблема выбора: «Базовый минимальный набор правил (как набор аксиом) сочиняется или выбирается автором для каждой пьесы сознательно, не пользуясь условностями эпохи и окружающей среды. Основная проблема композиции тогда – проблема выбора, который надо обосновать...» [1, с. 45] – отмечает исследователь. В первом подразделе музыковед говорит о двух основных составляющих процесса создания собственных произведений Ксенакиса – логике и структуре, а также выделяет несколько этапов формализации музыки (у Ксенакиса):

1. разделение трёх категорий: вне времени, временная категория, в реальном времени,

2. представление об объекте описания формального языка (ведущее понятие – музыкальное событие).

Дубов приходит к выводу, что главной задачей композитора является размещение объектов, а «основным композиторским приёмом становится распределение избранных событий в музыкальном пространстве» [там же, с. 50]. Также в данном подразделе Дубов приводит список теорий Ксенакиса, заимствованный из статьи М. Соломоса [10].

Во втором подразделе музыковед рассуждает о понятии числа, а в подразделе «“Механизм Логоса”» Дубов кратко описывает некоторые формальные модели, применяемые Ксенакисом:

1. арифметические пропорции (золотое сечение, ряд Фибоначчи),

2. абстрактные формы,

3. вероятностные модели (теория вероятности, теория игр),

4. логико-математические модели и связанные с ними понятия: классы, группы, логические операции, решётки.

Однако ни один из музыковедов не рассматривает содержание книги с точки зрения образа и восприятия стохастиче-

ской музыки, так как изучение данного аспекта не являлось целью исследователей.

Очевидно, что Дубов в своей диссертации делает опору на конструктивную сторону творчества Ксенакиса (анализирует механизм создания им музыкальных сочинений, принцип использования конкретных законов и формул, способы их применения). Кон рассматривает теоретическую концепцию Ксенакиса с целью указать на новаторство такого подхода к сочинению музыкальных произведений, оригинальность данного метода и его соотношение с традициями.

Следовательно, необходим более подробный, детальный анализ книги Ксенакиса, выражающей основные положения его (и не только его) композиционного метода – стохастического. При этом, основное внимание будет сосредоточено на проблеме восприятия стохастических произведений в целом, что не производилось в упомянутых работах Кона и Дубова. Данная проблематика выглядит особо актуальной в связи с довольно частым исполнением в наше время музыкальных произведений Ксенакиса и других композиторов, работавших и работающих в этом направлении.

Книга «Формализованная музыка» в целом состоит из пяти глав (в конце делаются выводы и рассматриваются перспективы), приложений и краткой библиографии. Главы, её составляющие:

- «Формы стохастической музыки (общие, свободные)»,
- «Марковская стохастическая музыка. Теоретическая часть. Применение»,
- «Музыкальная стратегия»,
- «Свободная стохастическая музыка с компьютером»,
- «Символическая музыка».

Основным выводом Ксенакиса предстаёт следующий: в музыке все процессы подчинены законам логики, которая в свою очередь связана с математикой, а точнее, – с алгеброй. Рассуждая на эту тему, композитор указывает, что: «...даже стохастическая конструкция или же изучение истории с помощью стохастики не

могут быть произведены без помощи царицы всех наук (и, я сказал бы также, всех искусств), какой является логика или, в её математической форме, алгебра» [5, с. 16]. Начальной ступенью к пониманию и использованию стохастики является абстрагирование от всех устаревших приёмов. С этим, на наш взгляд, можно согласиться, ведь музыкальные построения, форма, гармония, развитие музыкального материала действительно подчиняются законам логики. Исключение здесь, пожалуй, составляет лишь образная сторона произведения.

Остановимся на анализе некоторых идей и проблем, поднимаемых Ксенакисом, являющихся наиболее значимыми для теории стохастической композиции. Среди таких идей и проблем:

- 1) уровни взаимоотношения музыки и математики,
- 2) соотношение детерминизма и индетерминизма в музыке,
- 3) проблема звука, его параметры с точки зрения математики,
- 4) проблема соотношения содержания и структуры в стохастическом произведении,
- 5) проблема восприятия стохастической музыки.

Одной из первичных проблем, затрагиваемых в книге Ксенакиса, становится иерархическая система уровней взаимоотношения музыки и математики в XX столетии, которые сближают эти две, согласно Пифагору, науки и являются базовыми не только для стохастических произведений:

- 1) уровень времени (метрическое время). Время рассматривается в музыке как прямая линия, «на которой происходит маркировка точек, соответствующих изменениям других составляющих» [там же, с. 19], а интервалы между точками – есть значения длительностей;
- 2) уровень «звуковых облаков». Основным выразителем этого уровня в музыке может стать, по мнению Ксенакиса, закон Пуассона, основанный на распределении фиксированной величины, пред-

ставляющей собой определённое число событий, совершающихся в конкретный отрезок времени независимо друг от друга с фиксированной частотой (на наш взгляд, в музыке закон Пуассона может быть проявлен, в первую очередь, на уровне драматургии, которая естественным образом базируется на математических расчётах – точка золотого сечения, вычисление кульминации произведения и т.д.);

3) уровень громкости, тембрики и интервалики (как известно, эти параметры музыки являются сплошь математическими – они «просчитываются» композиторами при помощи пропорций и специальных расчётов: уровень громкости имеет своё цифровое обозначение, апеллирующее к количеству децибел, а интервальное соотношение звуков в мелодии опирается на варианты просчитанности деления октавы);

4) уровень скорости характерен как для математики (скорость сближения и удаления объектов-цифр в пропорциональных или непропорциональных рядах), так и для музыки. Так, Ксенакис утверждал, что «...глиссандирующий звук может восприниматься и быть физически уподоблен математическому понятию скорости. Отсюда одномерный вектор воспроизведения, когда скалярная величина задаётся гипотенузой прямоугольного треугольника, две другие стороны которого составляют длительность и пробегаемый мелодический интервал» [там же, с. 20]. Скорость в музыке издавна высчитывалась, и темп представлялся в партитурах через указания движения длительностей в пространстве метра и такта.

Наиболее ярко акцентированная разработка всех перечисленных уровней проявилась в сочинениях Ксенакиса конца 50-х – 60-х годов, когда композитор осознал идею синтеза музыки и математики, суть которого «в том, что все существующее в мире подчиняется одним и тем же природным законам, будь то произведение искусства или высокотехнологический прибор. Разница только во внешнем их проявлении, что, по мнению композитора,

не самое важное» [9, с. 15]. К таким произведениям отнесём: «Achorripsis» / «Брошенное эхо» (1956-57) для оркестра из 21 инструмента, «Polla ta dhina» / «Множество чудес в мире» (1962) для детского хора и оркестра, «Terretektorh» / «Конструирование через действие» (1966) для 88 музыкантов, находящихся среди публики.

Проблема соотношения детерминизма и индетерминизма в музыке затрагивается композитором в Первой главе («Формы стохастической музыки (общие, свободные)»). Здесь Ксенакис говорит о том, что музыка древности, являясь детерминистской, находилась под значительным влиянием школы Платона и пифагорейской школы. Позднее атональная музыка находит новый параллельный путь развития, связанный с физическими науками, но встречает преграду в виде серийной музыки, представляющей собой почти абсолютный детерминизм. Однако «...как в строгом детерминизме, так и в менее строгом индетерминизме все подчинено фундаментальным операционным законам логики, которую породили процессы высвобождения математической мысли под названием общей алгебры» [5, с. 16]. Указанные законы производят действия над явлениями при помощи операций, простейшими из которых являются объединение (\cup) и пересечение (\cap).

Музыка так же представляет собой организацию этих операций. Сериалисты нововенской школы не сумели, по мнению Ксенакиса, логически освоить индетерминизм атональности и возвратились к строгой организации, но, в отличие от тоновой, более абстрактной. С этим мнением необходимо согласиться и указать, что в итоге возникла мультисериальная музыка, которая в 1954 году зашла в тупик, так как «...абсолютно детерминированная сложность композиционных операций и произведений породила слуховой и идеологический нонсенс» [там же, с. 17]. Об этом Ксенакис более подробно написал в своей статье «Кризис серийной музыки», опубликованной в журнале

«Gravesaner Blatter» в 1955 году, впервые поднявшей проблему соотношения музыки и математики в его творчестве.

Прежде чем перейти к непосредственному изложению некоторых стохастических законов, Ксенакис тщательно разбирает каждую составляющую отдельного независимого звука и его параметры с точки зрения математики (Первая глава).

Например, длительность – это интервал между двумя точками, расположенными на прямой линии, олицетворяющей собой метрическое время. «Звуковые облака» – «множество звуковых точек в рамках пространства громкостей и высот, реализуемое в пределах этой (конкретной. – К.К.) длительности» [там же, с. 19]. Вероятность появления средней плотности того или иного «звукового облака» в какой-либо определённой области заданного пространства, как отмечалось ранее, определяется с помощью закона Пуассона.

Также особо выделяются такие составляющие звука как громкость, тембр, интервал и скорость. С этим математическим понятием скорости Ксенакис сравнивает глиссандирующий звук, уподобляя его вектору: «Традиционные звуки духовых – частные случаи таких звуков, когда скорость равна нулю. Скольжение в сторону более высоких звуков может быть выражено в положительных величинах, скольжение в сторону более низких – в отрицательных» [там же, с. 20]. Например, в композиции «Troorkh» / «Тромбон и оркестр» (1991) Ксенакис использует глиссандо в партии тромбона как приём игры на довольно протяжённом отрезке времени, что создаёт ощущение свободного монолога. Затем звучит глиссандо в партии струнных как ответ на реплики солирующего инструмента. Создаётся исполнительский диалог. Исходя из вышесказанного, Ксенакис выдвигает три гипотезы симметрии, с помощью которых можно определить функцию «вероятности абсолютной скорости», то есть относительной частоты появления какой-либо скорости:

1. плотность звуков, движущихся с конкретной скоростью, постоянна, т.е. два равных по величине звуковысотных участка содержат одинаковое количество подвижных звуков;

2. абсолютная величина скорости распределена равномерно, т.е. средняя скорость подвижных звуков в разных регистрах одинакова;

3. отсутствует предпочтение в направлении движения звуков, т.е. число восходящих и нисходящих движений равно.

Все это относится к глиссандирующим звуковым пластам. Подобные пласты встречаются, например, в произведении «Empreintes» / «Следы» (1975) для оркестра. Их использование направлено на создание определённого образа, на более яркое его воплощение. На фоне призывов труб, как тревожные сирены, звучат глиссандо струнных, которые в сочетании с меняющейся динамикой создают ощущение волнения и воспринимаются как предвестники приближающейся «бури», являющейся знаковым образом в общем драматургическом контексте произведения:

Рассуждения о звуке присутствуют и во Второй главе книги: «Всякий звук можно рассматривать как объединение простейших звуковых зёрен, элементарных звуковых частиц, звуковых квантов. Каждое из этих элементарных зёрен имеет тройственную природу: длительности, высоты и громкости» [там же, с. 38]. Две из этих основных характеристик, а именно высоту и громкость, Ксенакис рассматривает подробно. Обозначив их буквами F и G, композитор указывает на то, что они составляют производное множество $F \times G$, наименьшим элементом которого является простейшее звуковое зерно.

Следующая, не менее важная проблема, затрагиваемая Ксенакисом, – проблема использования в музыке стохастических законов: цепей Маркова, закона Пуассона, закона Максвелла, теории решета, древовидной схемы. Рассмотрев все эти законы, Ксенакис утверждает минимум логических ограничений для созда-

ния музыкальной композиции при использовании данных законов и формул. Например, для воплощения пуассоновского процесса необходимы две гипотезы: в данном, конкретном пространстве существуют люди и музыкальные инструменты; между указанными людьми и инструментами существуют некоторые способы контактов, которые позволяют воспроизводить «разряженные звуковые события».

Музыкальное произведение, созданное при помощи математических законов, тем не менее, становится у Ксенакиса в высшей степени образным, содержательным. Лишний раз отметим, что в музыковедении бытует мнение о том, что если музыкальное произведение просчитано, создано на основе пропорций и чисел, то оно лишено какой-либо яркой образно-содержательной наполненности, целиком и полностью находится в подчинении содержания структуре (форме). Опровергая такую точку зрения, сошлёмся на план создания любого музыкального сочинения, представленного Ксенакисом в той же книге «Формализованная музыка» (глава «Формы стохастической музыки (общие, свободные)»):

1) первоначальные представления – образы, созданные композитором на интуитивном уровне;

2) определение звуковых явлений – упорядочивание звуковых элементов (звучание инструментов, компьютеров и так далее) в единые звуковые пласты;

3) определение преобразований – выбор преобразований, которые должны пройти данные звуковые явления (выбор математических формул, систем, способ и последовательность их применения);

4) микрокомпозиция, то есть алгебраический план соотношения элементов и звуков;

5) последовательное осуществление программы – составление схемы будущего произведения;

6) осуществление вычислений – редакционные работы;

7) заключительный символический результат, то есть оформление произведений в партитуры различного типа: традиционная, графическая, словесная;

8) звуковое воплощение программы в зависимости от предназначенности к инструментальной, голосовой или компьютерной музыке.

Очевидно, что наиважнейшей для Ксенакиса остаётся содержательная сторона музыки, поскольку первичным явлением композиторской работы он считает возникновение на интуитивном уровне образа будущего произведения. Например, в произведении «Еонта» / «Сущности» (1963-64) для фортепиано, двух труб и трёх тромбонов звучит некий диалог, транслируемый слушателю, как в музыкальном, так и в визуальном плане.

Исполнители на духовых инструментах постоянно перемещаются по сцене, меняются местами, подходят к роялю, направляют свои инструменты к его струнам, «перекрывая» мощное звучание фортепиано и т.д. – возникает яркий театральный ряд, способный удерживать внимание публики. При изменении положения музыкантов на сцене меняется и траектория подачи звука, что влияет на изменения в слуховом, а затем и в эмоциональном восприятии у зрителей. Таким образом, у слушателей меняется траектория восприятия. В музыкальном плане «Еонта» представляет собой некий диалог-соревнование между роялем и духовыми инструментами. Характер музыки в партии каждого из «соревнующихся» меняется со сменой разделов произведения. В начале рояль звучит экспрессивно и настойчиво, «заявляя о своём первенстве». На его фоне спокойно вступают протяжные аккорды медных духовых инструментов. Затем все словно меняется местами. «Спор» развивается, доходя до всеобщей экспрессии, и продолжается до полной «победы» партии медных духовых (пример 2):

Пример 2.

The musical score for Example 2 spans measures 473 to 481. It is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*, *stacc.*, *ppp*, and *long*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 473-480 and the second system containing measure 481. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

На уровне сюжетной линии «Эонта» имеет «три стадии, каждая из которых выполняет определённую функцию в драматургическом процессе – завязка, развитие и кульминация конфликта, его разрешение. Фортепиано здесь – “персонаж”, активно борющийся с массой, представленной группой духовых инструментов. Но любая его попытка стать полноценным участником этой массы терпит поражение – наблюдается внезапное прекращение игры и уход в тишину» [7, с. 271]. В целом, здесь представлен конфликт личности и общества а, итогом же этого конфликта становится полное подавление обществом любых проявлений личностной свободы, что доказывается финальным звучанием медных звуковых инструментов, полностью «поглотившем» звуки фортепиано.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что наличие театрального и музыкального рядов заставляет слушателя игнорировать математическую составляющую произведения, хотя она является в данном произведении основой метода сочинения (как и в других стохастических произведениях): воспринимающий субъект будет реагировать исключительно на действие, происходящее на сцене и сопровождаемое звучанием драматической музыки, сопереживать ему (действию).

Хотя существует мнение, что подобная (стохастическая) музыка сложна для *восприятия*. Например, Ю. Кон отмечает, что «даже весьма искушённый слушатель далеко не сразу может найти путеводную нить в той звуковой массе, которую обрушивает на него Ксенакис» [3, с. 133]. Аналогичного мнения придерживается Ц. Когоутек, отмечая, что стохастическая музыка, как и любая математическая, – «тенденции сомнительные постольку, поскольку здесь наблюдается стремление к подмене искусства наукой, то есть к подмене порядка музыкального мышления порядком математическим» [2, с. 255-256]. На наш взгляд, если целенаправленно судить о композициях Ксенакиса как о стохастических и, слушая их, задаваться вопросом «Что здесь происходит с математической точки зрения?», то желательно некоторое интеллектуальное развитие в данной области (нужно иметь «математический» склад ума). С другой стороны, их можно воспринимать с точки зрения образного содержания, а не математики, не вслушиваясь в процесс использования и развития формул, теорий и рядов, которые Ксенакис использовал при сочинении лишь «для себя». Это доказывается и драматургической составляющей указанного ранее сочинения «Еонта».

В противовес стохастическому методу Ксенакиса, известен стохастический метод американского авангардиста Л. Хиллера, который предполагает первоначальное создание схемы произведения, подготовку компьютерной программы, размножение партитур посредством применения техники, затем – музыкально-акустический анализ, т.е. возможность «вогнать» в рамки схемы определённый акустический результат, и лишь затем – формирование общего образного плана сочинения. Этот метод, как понятно, противоположен методу Ксенакиса, и, возможно, произведения Хиллера (в частности, его известная «Illiac Suite» (1957), созданная совместно с программистом Л. Айзексоном), действительно, сложны для восприятия, так как являются в большей степени математическими. В отличие от произведений Ксенакиса, который, несмотря на использование математических формул, на первый план все таки ставит образ, момент фантазии, Хиллер отдаёт первенство математике.

Ксенакис, рассчитывая структуру своих произведений на компьютере, используя каждый раз одну из разновидностей стохастики, создавал истинно музыкальные партитуры: его произведения не предполагают импровизационность, в их партитурах выписаны все средства музыкальной выразительности. Следовательно, применяя метод создания стохастической композиции, автор не «доносил» этот процесс до исполнителей и слушателей. Последние, обратившиеся к партитуре сочинения или слушающие его в зале, воспринимали стохастический опус Ксенакиса, не зная о его математической сущности.

Данную точку зрения, в противовес мнению Ю. Кона, пропагандирует А. Соколов, утверждая, что «ухо современного слушателя приучено к гораздо более дифференцированному слышанию, чем ухо слушателя прошлого века. Постепенно приобретаемый каждым отдельным слушателем музыкальный опыт также расширяет его способности оценить связи, составляющие сущность структурной организации произведения» [8, с. 105]. Со-

гласно музыковеду, современный слушатель вполне способен улавливать на подсознательном или сознательном уровне все математические законы, на которых построена структура произведений Ксенакиса.

Необходимо отметить, что о проблеме восприятия как таковой в книге «Формализованная музыка» почти не говорится, Ксенакис лишь немного упоминает о ней во второй главе, говоря о психофизиологических аспектах, связанных с возможностями восприятия человека. В этой связи композитор указывает на ряд естественно возникающих вопросов:

«1) какова минимальная длительность восприятия (в благоприятных условиях) синусоидального тона в зависимости от его высоты и громкости?

2) каковы наименьшие значения громкости, сопутствующие высотам и минимальным длительностям синусоидных тонов?

3) каковы пороги мелодических интервалов в зависимости от регистра, а также от громкости и длительности?» [5, с. 40].

Вышесказанное даёт основание для того, чтобы уделить особое внимание данной проблеме – проблеме восприятия.

В целом, в этой книге композитор концентрирует и упорядочивает все основные положения своей теории, подробно описывает способы применения конкретных математических формул и законов в создании музыкальных произведений, давая возможность другим композиторам использовать их в своих сочинениях. Несмотря на то, что книга «Формализованная музыка» Ксенакиса написана в 1963 году, она до сих пор не утратила своей актуальности в связи с дальнейшим практическим использованием его метода и довольно частым исполнением его произведений. Она может применяться и как теоретическая основа для создания музыкальных произведений другими (более современными) композиторами, и как опора для аналитической практики, в том числе как вспомогательный материал для более глубокого понимания замысла композитора.

Список источников

1. *Дубов М.Э.* Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки: Дисс. ...канд. иск. / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2008. 367 с.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.
3. *Кон Ю.Г.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 106-134.
4. *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции // Слово композитора: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2002. С. 22-35.
5. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / Пер. М.С. Заливадный. СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. 123 с.
6. *Папенкина А.Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб: Изд-во СПбГУП, 2008. 152 с.
7. *Петров В.О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: Дисс. ...докт. иск. / Астраханская государственная консерватория. Астрахань, 2014. 444 с.
8. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992. 230 с.
9. *Ферапонтова Е.В.* Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: Дисс. ...канд. иск. / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2008. 387 с.
10. *Solomos M.* De l'appollinien et dudionysiaque dans les ecrits de Xenakis // Formel/Informel: musique-philosophie. L'Harmattan, 2003. Pp. 64-66.

References

1. *Dubov M.E.* Yanis Ksenakis – arxitektor novejshej muzy`ki: Diss. ...kand. isk. / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo. M., 2008. 367 s.
2. *Kogoutek Cz.* Texnika kompozicii v muzy`ke XX veka. M.: Muzy`ka, 1976. 358 s.
3. *Kon Yu.G.* O teoreticheskoj koncepcii Yannisa Ksenakisa // Krizis burzhuaznoj kul`tury` i muzy`ki. Vy`p. 3. M.: Muzy`ka, 1976. S. 106-134.
4. *Ksenakis Ya.* Puti muzy`kal`noj kompozicii // Slovo kompozitora: Sbornik trudov RAM im. Gnesiny`x. Vy`p. 145. M., 2002. S. 22-35.
5. *Ksenakis Ya.* Formalizovannaya muzy`ka. Novy`e formal`ny`e principy` muzy`kal`noj kompozicii / Per. M.S. Zalivadny`j. SPb: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A Rimskogo-Korsakova, 2008. 123 s.
6. *Papenina A.N.* Muzy`kal`ny`j avangard serediny` XX veka i problemy` xudozhestvennogo vospriyatiya. SPb: Izd-vo SPbGUP, 2008. 152 s.
7. *Petrov V.O.* Instrumental`ny`j teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra: Diss. ...dokt. isk. / Astraxanskaya gosudarstvennaya konservatoriya. Astraxan`, 2014. 444 s.
8. *Sokolov A.S.* Muzy`kal`naya kompoziciya XX veka: dialektika tvorchestva. Issledovanie. M.: Muzy`ka, 1992. 230 s.
9. *Ferapontova E.V.* Vokal`naya muzy`ka Yannisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: Diss. ...kand. isk. / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo. M., 2008. 387 s.
10. *Solomos M.* De l'appollinien et dudionysiaque dans les ecrits de Xenakis // Formel/Informel: musique-philosophie. L'Harmattan, 2003. Pr. 64-66.

В.О. Петров

Астраханская государственная консерватория

О СТИЛЕ МАУРИСИО КАГЕЛЯ

ABOUT MAURICIO KAGEL'S STYLE

Аннотация

Имя Марисио Кагеля неразрывно связано с явлением постмодернизма, с обилием новаций в области музыкального искусства, проявившихся в XX столетии. В данной статье рассматриваются основные закономерности стиля одного из самых ярких авангардистов музыкального искусства, представлена периодизация его творчества, сделан акцент на самых запоминающихся произведениях, представлены пан-черты наследия композитора, формирующие его оригинальность.

Abstract

The name of Maricio Kagel is inextricably linked with the phenomenon of postmodernism, with the abundance of innovations in the field of musical art that appeared in the twentieth century. This article examines the main patterns of the style of one of the brightest avant-garde artists of modern musical art, presents the periodization of his work, places emphasis on the most memorable works, and presents the pan-features of the composer's heritage that form his original style.

Ключевые слова: Маурисио Кагель, постмодернизм, стиль композитора, пан-черты, авангардизм, искусствознание.

Keywords: Mauricio Kagel, postmodernism, composer's style, pan-traits, avant-garde, art history.

При упоминании имени Кагеля многие любители музыки и профессиональные музыканты выражают свои чувства посредством улыбки, ассоциируя его произведения с юмором. Такому восприятию, во многом, способствует общепринятое мнение о том, что творчество композитора, преимущественно, юмористично. Попробуем опровергнуть подобную точку зрения.

Действительно, у Кагеля есть ряд опусов, вызывающих положительные эмоции благодаря использованию ряда дополнительных визуальных, вербальных и музыкальных (шумовых) рядов, которые адресованы современной публике, требующей не столько «вслушивание» в авторские музыкальные концепции, сколько «всматривание» в них. Среди таковых назовём «Матч» (1965), «Серенаду» (1995), «Искусство шума» (1995).

Публика «на ура» принимала и принимает его опусы, созданные, например, в жанре инструментального театра, не задумываясь, зачастую, о том, какие глобальные смыслы заложены Кагелем в их идейную сущность. За рядом нетипичных для концертной сцены приёмов, присутствием на ней необычных предметов (реквизит, костюмы, бутафория, конгломерат неизвестных музыкальных инструментов, на которых, например, должны играть всего два музыканта (возникает некая сценическая суета)), подключением слова как дополнительного источника смысла, скрываются драматические, трагические и апокалиптические образы. Кагель, как и множество других композиторов, поддавался требованиям публики к синтезу искусств, к расшифровке своих идей наличием дополнительных рядов, прибегая к

интертекстуальности, ставшей основой постмодернизма в целом.

Однако, как показывает углублённое изучение его творчества, именно «вслушивание» в его произведения, юмор Кагеля практически не свойственен. За внешней событийностью, которая во многих случаях призвана привлечь внимание публики, скрыты философские, социально-исторические и политические проблемы, свойственные второй половине XX века. В излишней эпатажности Кагеля, конечно, обвинить легко, как, впрочем, и других композиторов его поколения – К. Штокхаузена, сочинившего «Вертолётный квартет», Д. Крама, С. Губайдулину и Э. Брауна, облачающих свои идеи в графические партитуры, которые привлекают дополнительное внимание как исполнителей, так и слушателей, С. Слонимского, Р. Щедрина, Д. Корильяно, С. Бузотти, предполагающих, например, танец инструменталистов во время исполнения своих произведений, П. Булеза, П. Вакса, Ф. Ржевски, А. Кнайфеля, Ж. Апергиса, заставляющих инструменталистов петь и декламировать определённые тексты. Не говорим уже о Д. Кейдже, создавшем манифест постмодернизма – композицию «4'33'», во время «исполнения» которой публика, как правило, смеётся, трактуя идею композитора как юмористическую, или покидает зал, считая «выходку» Кейджа слишком эпатажной. Заблуждение публики налицо: может ли опус, ставший своей целью доказать, что все, что звучит вокруг является музыкой – музыкой окружающего нас мира, являться эпатирующим? Ведь ещё древние греки считали, что каждый предмет на земле имеет свое собственное звуковое овеществление. «4'33'» – глубоко философское сочинение. Аналогичная тенденция характерна и для восприятия ряда произведений Кагеля.

Если убрать визуальный ряд, предполагаемый, тем не менее, Кагелем практически в каждом опусе, то все они погружат слушателя в мир безудержных страстей, актуальных проблем современности, связанных с религией, мистикой, полити-

кой и другие серьёзные образы. Однако, и визуальный ряд можно трактовать по-разному. Кагель высказывался: «Я всегда видел важную составляющую моей работы как композитора в важности и доминировании музыки, в акценте на её значимости как истинном носителе драматургии» [15, p. 4].

Творчество М. Кагеля нельзя назвать целостным, одностилевым: эволюция композиторского сознания протекала довольно импульсивно, затрагивая на своём пути разные художественные ориентиры. Причём, эта импульсивность не носила локальный характер. Даже в самые плодотворные свои годы (60-70-е годы XX века) автор параллельно работал:

– в условиях новаций и традиций – в области электронной («Переход» (1960) для электронных звуков) и традиционно-акустической («Добавленная импровизация» (1962) для органа) музыки,

– в известных («Миметик» (1961) – пьеса для фортепиано) и новых («Tremens» (1965) – сценический монтаж для двух актёров, электронных инструментов, группы ударных, ленты и слайд-проекторов) жанрах,

– используя традиционные («Гетерофония» (1961) для оркестра) или новаторские («Шум» (1960) для всевозможных источников звука) исполнительские составы,

– прибегая как к традиционной (Первый струнный квартет (1967)), так и к графической («Матч» (1965) для трёх исполнителей) нотации.

Не прошёл он и мимо серийной техники («Речитативарии» (1972) для поющей клавесинистки), алеаторики («Звук» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных), пуантилизма («ММ 51» (1976) для фортепиано). Причём, ряд кагелевских сочинений ризомны, фрагментарны, нуждаются в особом служительском внимании с целью досказать, домыслить авторскую концепцию. В целом же, относительно творчества Кагеля можно говорить о проявлении в нем комплексного плюрализма (на всех уровнях), так свойственного многим представителям постмодерниз-

ма. Композитор высказывался: «Я заинтересован в отсутствии стабильности. Хотя это не потому, что я являюсь поклонником двусмысленности, а потому, что некая неопределённость является важным элементом современного внешнего мира» [12, p. 3].

Более того, в его творчестве есть произведение, произведением которое назвать очень сложно. Это опус «Бриз» (1996) – небольшое действие для 111 велосипедистов. Данное произведение Кагеля имеет ещё один жанровый подзаголовок – «музыкально-спортивное мероприятие на открытом воздухе». Его сценическая реализация производится следующим образом: велосипедисты, у каждого из которых имеется колокольчик или рожок, находятся приблизительно в полу-метровом расстоянии друг от друга. Сам процесс их движения должен происходить на улице какого-либо города с небольшим движением, чтобы иные транспортные средства не создавали препятствий передвижению велосипедистов. Зрители должны находиться в одной точке посередине улицы таким образом, чтобы велосипедисты могли двигаться мимо них по прямой линии издали, а, что они исполняют на своих музыкальных инструментах, могло бы быть услышано публикой. Кагель, при этом, ограничивает исполнителей, которыми, кстати, могут стать непрофессиональные музыканты или не музыканты вообще (например, спортсмены). Он указывает пять возможных вариантов извлечения звуков, то есть появления музыки: 1) колокольчики и рожки издадут звуки разной длины, 2) исполнители могут свистеть в рожок коротко, 3) они могут петь определённые по звуковысотности ноты, 4) рычать в рожок по принципу звукоизвлечения Flutter-tonguing, 5) имитировать любыми средствами порывы ветра. Причём издали (до появления велосипедистов перед публикой) предпочтение должно отдаваться игре на музыкальных инструментах, а при непосредственном визуальном контакте исполнителей и публики (когда велосипедисты находятся прямо перед слушателями-

зрителями) основным средством звукоизвлечения должны стать пение (дление) нот и свист. После своего проезда перед публикой каждый велосипедист должен вновь гудеть в рожок или звенеть колокольчиком. Приблизительная продолжительность одного такого заезда – две минуты. Однако, количество заездов может быть неограниченным.

Жанр данного произведения, представленный Кагелем («музыкально-спортивное мероприятие на открытом воздухе»), имеет черты сходства с хэппенингом. К ним отнесём: случайность воссоздаваемого звукового пространства, зависящая не только от скорости движения велосипедистов, но и от места исполнения акции (высотность построений, ширина улицы привнесут свои коррективы в слышимость и тембровую окраску музыкальных элементов), перемещение публики в процессе исполнения произведения, поскольку воспринимать его могут любые, оказавшиеся случайно в конкретное время и в конкретном месте личности. По этим признакам акция Кагеля «Бриз» напоминает многие хэппенинги Д. Кейджа 50-60-х гг. XX века. Например, хэппенинг «Evene/Environne METZment» (1981) создан Кейджем для людей, которые могут воспроизводить любые звуки. Идея заключалась в следующем: во французском городке Метц люди гуляли по парку и воспроизводили звуки, прислушиваясь к звукам окружающей природы, сопоставляя их и воссоздавая собственную с природой полифонию. «Безтекстовая» акция Кейджа, когда отсутствует единая партитура в привычном для нас понимании, то есть в виде нот или указаний на действия – «A Dip in the Lake» (1978). Концепция заключается в том, что определённое количество людей должно отправиться в путь по городу Чикаго (можно сделать то же самое в любом другом городе), вслушиваясь в звуки города, что-то говоря, все это записывая на плёнку и параллельно воспроизводя из других, взятых с собой, электронных средств 61 марш и 56 вальсов, играющих друг за другом, но одно-

временно из двенадцати громкоговорителей в разных районах города.

Кейджем был спланирован маршрут, в котором указаны пути движения определённых людей или групп людей. В связи с этим, у Кагеля, как, впрочем, и у Кейджа, не только отсутствует чёткая структура произведения (не создана партитура), но и сам звуковой процесс варьируется от исполнения к исполнению. Однако, в концепцию сочинения «Бриз» вложен и определённый смысл – изучение трансформации звуковой наполненности определённого пространства (улицы) в условиях передвижения исполнителей и изменения условий погоды. Кроме того, название произведения соответствует воссоздаваемому процессу: когорта велосипедистов может отождествляться с самим ветром, проносимым около публики. Возможно поэтому Кагель призывает исполнителей к использованию имитации любыми средствами порывов ветра в определённые участки реализации своей акции¹.

Позиция Кагеля относительно музыкального искусства в целом вполне понятна и обоснована его же высказыванием: «Каждый композитор убеждён, что его значимость весьма важна, но в течение своей жизни я понял, что, именно преюбрежительность всегда была остоном моих работ. Разные этапы могут быть квалифицированы как органические, но в отличие от многих других авторов, я никогда не подвергался “шоку”, который вызвал бы полное и ежесекундное изменение моих стремлений от одного сочинения к другому. Тогда, когда мы говорим о Пикассо, отмечаем его голубой, розовый или кубический периоды... Такого у меня не было... Конечно, некоторые опусы более

¹ Отметим, при этом, что идея Кагеля не нова. В 1976 году голландский композитор Г.-В. Раес создал Вторую симфонию для 12-144 велосипедистов, разъезжающих по городским улицам и издающим различные звуки посредством гудков, сирен, иных механических инструментов, собственного голоса.

или менее важны для меня, но я не такой человек, который будет самостоятельно квалифицировать их. Единственное, могу точно сказать, что в течение всей своей жизни моя душа была предана музыке. В конце концов, я всегда утверждал: “Все, что я хотел, я делал, и так должно было быть для меня. А вот будущее расставит все на свои места”» [16]. Итак, Кагель считает собственный стиль не эклектичным, а закономерно эволюционирующим в контексте изменений общей постмодернистской эстетики; он не разделяет своё творчество на периоды, хотя для любого музыковеда, в принципе, это не составит особого труда, ибо наследие Кагеля, действительно, «делится» на три значительных образования:

1) *ранний период* (формирование собственного стиля, увлечение нетрадиционными и внеевропейскими музыкальными инструментами, до конца 1960-х годов), заканчивающийся сочинением первых инструментальных театров и созданием музыкальных фильмов, таких, как «Матч» (1966), «Соло» (1967), «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» (1970) [5],

2) *центральный период* (до конца 1980-х годов), ознаменованный созданием самых эпохальных сочинений композитора, связанных с проблемой синтеза искусств (здесь действует прерогатива театральности, воплощённая в таких опусах, как «Зигфрид» (1972) для виолончели, «Экзотика» (1972) для внеевропейских инструментов, «Игорь Первый: Стравинский» (1982) для баса и оркестра, «Клятва Гиппократа» (1984) для фортепиано в три руки); Кагель писал: «», инструментальный театр становится ведущим жанра этого периода [8], и весомую роль начинает играть слово [9],

3) *поздний период* (с начала 1990-х годов до смерти композитора в 2008 году) – возможно, несколько «ренессансный», в котором новации отходят на второй план, возвращается традиционное отношение к инструментам, словно «удаляется» алегорика: «Музыка для фортепиано и оркестра» (1990), цикл «Этюды для оркестра»

(1991-1996), «Экспромт» (2002) для фортепиано – с преимуществом традиционных инструментов; хотя и этот период включает в себя и ряд новаторских произведений, таких, как хэппенинг «Бриз» (1996) – действие для 111 велосипедистов, предполагающий игру исполнителей на инструментах во время поездки на велосипедах с целью изменения акустической природы восприятия звука как такового [6].

Изучение творчества Кагеля представлено в массивной литературе западных авторов. Так, широко известна и уже поэтому заслуживающая пристального к себе внимания монография одного из признанных «кагелеведов» Б. Хейли [14]. Она представляет собой хронологическое изложение жизни и творчества композитора с акцентом на основных константах стиля Кагеля. Например, автор отмечает, что Кагель всю свою жизнь ставил под сомнение обособленную значимость музыки как вида искусства; именно поэтому он стремился к синтезу искусств, к соотношению музыки и театра, визуализации музыки. С этих позиций Хейли рассматривает все наследие композитора. При этом, заметно повышенное внимание западных музыковедов именно к театральности всех, включая инструментальные, опусов Кагеля. Действительно, эта знаковая черта кагелевского стиля явилась стилеобразующей, поскольку все средства выразительности, все идеи композитора направлены исключительно на визуализацию исполнительского пространства. Причём, эта визуализация, как уже отмечалось, характерна не только для музыкально-театральных сочинений, в которых она априори значима и необходима, таких, как опера «Из Германии» (1979), музыкально-синтетическое действо «Государственный театр» (1970), концертное шоу «Варьете» (1977), но и для произведений, не имеющих, на первый взгляд, непосредственного отношения к действенно-сценическому жанрам – инструментальным опусам «Матч» (1964) для трёх исполнителей, «Акустика» (1970) для пяти исполнителей, «Серенада» (1995) для трёх исполнителей.

Значительная часть западных исследователей утрирует театральность музыки Кагеля: достаточно привести в пример работы С. Брюстла, Я. Демирре, А. Гиндта, Р. Шейдеманна, рассматривающих общие проблемы проявления театральности в наследии Кагеля, и статьи О. Бернаже, Е. Рельке, К. Шмидта, доказывающих возможность исследования инструментальных опусов композитора с точки зрения театрализации исполнительского процесса.

Примечательна и знакова статья Ф. Кларка «Маурисио Кагель: искусство войны» [13], в которой автор не только представляет общие стилистические метаморфозы композитора на протяжении его жизни, но и утверждает несколько его особо значимых достижений на протяжении всего творческого пути: 1) в век Кагеля преобладали импрессионизм, сериализм, минимализм, тоталитаризм и постмодернизм; композитор же обошёл ряд этих и других «измов» в целом – вместо этого он сочетал достижения современной музыки с традицией, 2) Кагель явился автором ряда новых жанров, успешно влившись в общую жанровую иерархию, 3) композитор ввёл в исполнительский арсенал ряд, казалось бы, непредназначенных для исполнения предметов, инструментов, приборов.

В отечественном музыкознании творчество Кагеля имеет относительно скромное освещение, явной причиной которого, как кажется, ранее служила чрезмерно экспериментальная деятельность композитора, чьи концепции вызывали шквал негативных эмоций у любого передового советского музыковеда, а сейчас служит ограниченность информации о Кагеле, отсутствие нотных материалов. Хотя, очевиден значительный прогресс: с начала 90-х годов XX столетия в российских изданиях появляется ряд работ, посвящённых Кагелю. Среди них назовём статьи А. Ивашкина [1], М. Раку [10], С. Саркисян [11].

Имя Кагеля и его произведения упоминаются в коллективных монографиях и учебных пособиях по истории зарубежной музыки и анализу музыкальных форм. Все чаще в практику российских музыкантов внедряется исполнение его сочинений. Все эти факторы и обуславливают необходимость создания отдельного труда, объектом которого станет наследие немецкого авангардиста Кагеля.

О. Леонтьева отмечает, что «Композитор, по Кагелю, вовсе не музыкант, имеющий дело с музыкальными звуками и формами, с музыкально-теоретическими науками, помогающими привести эти звуки в рациональную систему воздействия на человека. Композитор – это “исследователь звучаний”, а композиция – акустическая исследовательская деятельность. “Мастерская композитора” (ей Кагель придаёт особое значение) – это инструментальная лаборатория и склад всевозможных материалов от театрального реквизита до различных обломков и мусора» [2, с. 111]. В этом контексте Кагель – постмодернист [см. об этом: 7], один из изобретателей инструментального театра, тяготеющий к синтезу искусств, использующий в своём творчестве интертекстуальность на разных смысловых уровнях, например, – на музыкальном (прибегает к цитированию музыки разных композиторов в условиях одного собственного музыкального текста) и вербальном (применяет напластования разных литературных текстов в либретто своих вокально-инструментальных сочинений).

Какие только техники и стилистические явления не задействовал композитор при создании своих синтетических опусов – и сонорику (особенно ярко она заявлена в пьесах «Акустика» (1970) для двух – пяти исполнителей, «Человек-оркестр» (1973), где музыкальными инструментами становятся все предметы, находящиеся на сцене или в комнате), и алеаторику («Финал» (1981) для камерного оркестра), и атональность (опера «Из Германии» (1979) [4]), и минимализм («Вросший ноготь» (1972) для фортепиано и...), и пуантилизм («ММ 51» (1976) для фортепиано).

Причём все эти техники и явления способствуют в большинстве случаев пониманию сути конкретного произведения, основного концепта, который Кагель обязательно «закладывает» в каждый свой опус.

Справедливо отмечает О. Леонтьева что, «композитор для Кагеля – исследователь звучаний, а сочинение является акустической исследовательской деятельностью» [3, с. 60]. Причём, музыкальная составляющая композиций не всегда может являться собственно/только музыкальной.

Так, например, произведение «Звук» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных, имеющее в основе заголовка главный параметр музыки как вида искусства (звук), тем не менее, мало причастно собственно к музыкальному искусству. Его концепт связан, как кажется, с распространённой в конце 50-х годов идеей кодов: вся партитура «Звука» – есть система кодов, разгадать, опознать и донести до публики которые обязаны исполнители (пример 1).

Пример 1.



Соответственно данное произведение имеет непосредственное отношение к «открытой» форме: его партитура, визуально напоминающая ряд алеаторических партитур 50-х годов Д. Кейджа, состоит из десяти фрагментов, пять из которых должны быть обязательно исполнены без перерыва, причём в любом порядке (принцип свободной алеаторики). Их чередование произвольно – композитор отмечает лишь то, что необходимо начать исполнение с фрагмента, обозначенного как «*Faites votre jeu*» (начало), а закончить фрагментом «*FIN-Abschnitt enden*» (финальный раздел).

Пример 2.

FIN II / Invitation au jeu, voix
Electric guitar

Mauricio Kagel

T / P 00" / 11"	mf rall.	FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU ? AND THEN PLAY chords composed of tones sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps.
11" / 11"	f ↓ pp	(I WOULD LIKE TO CONVINCED MYSELF – WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS – THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)
22" / 32"	mf p f	Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density – continually varied – suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack. WHY NOT BRING THE TONE-CONTROL INTO IT ? Have a try. THAT'S RIGHT. A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a monodic articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS ? If that doesn't appeal to you, slide with fingernail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, turned to maximum treble.
54" / 20"	pp f acc. ↓ p	(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS IMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA. OF COURSE IT'S ALL PURE SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS. IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)
1'14" / 09"	p	Silent borb. Violent movements of the left hand between the Vth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time strike the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually cut down to plucking with the nails.
1'22" / 20"	p mf f	(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION !
1'43" / 20"	rall.	(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE ? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)

Композиция «Звук» была в то время ориентирована на новый тип исполнителей, не сковывающих себя академически-строгой интерпретацией прописанного нотного текста. «Открытость» формы – не единственная специфическая черта данного сочинения Кагеля. Композитор после театрализованных спектаклей, сочинённых им в прошедшие годы не мог не прибегнуть к театрализации инструментального процесса: «Звук», в отличие от композиции «Для сцены», можно считать одним из ранних истинных образцов инструментального театра как жанра. В свя-

Кроме того, три из десяти разделов могут сочиняться исполнителями в процессе сценической реализации опуса из материала, который уже отзвучал, то есть импровизировать. Порядок следования секций определяется заранее, но факт случайности может присутствовать и при сценической реализации. Партитура фрагмента «Fin II» вообще представляет собой только текст – руководство по действию на сцене, но строго регламентированное временем (пример 2).

зи с этим, инструменталисты используют пантомиму, становящуюся здесь дополнительным источником смысла идеи Кагеля. После исполнения каждой из секций участникам ансамбля предписано «убрать звучность и застыть в определённой позе» (отметим, что «театр поз» – явление XX века). Эти позы избираются самими инструменталистами. Не менее значим голос инструменталистов: шёпот – обращение к другим участникам музицирования, пение и говор ирреальным фальцетом (этот приём предполагают, например, 2, 3 и 7 секции), кашель и свист в финальном разделе

ле. Именно звучанием голоса (все инструменталисты говорят собственный текст громко и чётко) заканчивается произведение: музыкальный звук как основная константа музыкального опуса превращается в речевой звук, разговор исполнителей. Новации характеризуют и сам процесс игры на инструменте: Кагель привлекает нетрадиционные приёмы звукоизвлечения. Например, исполнителю на арфе необходимо уметь играть открытой ладонью, беззвучно, стучать по корпусу и струнам инструмента. Кроме того, в некоторых моментах исполнители подражают приёмам игры своих коллег: например, гитарист начинает стучать по инструменту точно так, как до этого играл свой музыкальный материал ударник.

Несмотря на этот факт, «получающаяся» музыка в целом не конфликтна внутри себя: чередование секций не диктует в данном случае чередование разных эмоциональных пластов, разных в образном отношении эпизодов. «Звук» можно охарактеризовать как завораживающий ритуально-медитативный опус, окрашенный благодаря приёмам театрализации в юмористические тона – в этом видится несоответствие музыкального и визуального рядов: если слушать музыку без театрализованного действия, «Звук» предстаёт вполне драматичным произведением, если же композицию слушать и смотреть одновременно, то, учитывая, что в данном случае визуальный ряд «перекрывает» слуховую рецепцию, идея опуса может быть воспринята сквозь призму юмора. Кагель, действительно, прибегнул к помощи «двойных стандартов», закодировав в музыке и поведении исполнителей на сцене несколько вариантов их раскодировки. Может быть – это пародия на ритуал, на медитацию?

Маурисио Кагель по праву считается одним из ярчайших новаторов, проложивших свой собственный путь среди ви-

тиеватых троп музыкального искусства XX века. Его новации связаны с экспериментами в области акустического пространства, звука как носителя информации, электронной музыки, с изобретением ряда новых жанров, к коим, безусловно, отнесём инструментальный театр – один из магистральных жанров современной культуры. Не запутавшись в обилии экспериментальных тенденций, не переступив черту, отделяющую музыкальный опус от эпатажа и конгломерата синтезирующихся в одном сочинении техник и манер письма, чем грешили многие композиторы постмодернистского поколения, Кагель стал своеобразным лидером этого самого музыкального постмодернизма.

Последнее утверждение нуждается в пояснении. Как известно, постмодернизм в понимании У. Эко – есть любой временной отрезок, находящийся по времени между двумя стилистическими направлениями: с одной стороны (на более раннем этапе относительно действительности) он завершает модернизм, с другой стороны (на более позднем этапе относительно действительности) «смотрит в будущее». К основным чертам постмодернизма, проявляющимся в наследии М. Кагеля, отнесём:

– «суммирование» накопленного опыта, проявляющееся в наличии намеренного сочетания даже в условиях одного произведения разных стилей, языков, техник и манер письма (*интертекстуальность*),

– стремление к внешней презентабельности своих сочинений, приведшей в некоторых образцах к *синтезу искусств* (особая направленность сочинений на публику, театрализация),

– хаотичность, *отсутствие образной и языковой стабильности* в рамках творчества,

– специфический образный мир сочинений, ориентированный на внимание к современной *социальной жизни*.

Эти пан-черты, в свою очередь, формируют целый набор дополнительно используемых приёмов.

Список источников

1. *Ивашкин А.В.* Музыка как большая сцена. Встречи с Маурицио Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 116-123.
2. *Леонтьева О.Т.* «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики // Современная музыка. 1978. № 12. С. 110-119.
3. *Папенина А.Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб: Изд-во СПбГУП, 2008. 152 с.
4. *Петров В.О.* «Из Германии» Маурицио Кагеля: постмодернистское видение романтических идеалов // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: Сборник научных статей / Ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. С. 144-162.
5. *Петров В.О.* «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» Маурицио Кагеля // Проблемы современной музыки: Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции (г. Пермь, 1-2 октября 2013 г.). / Ред. Н.В. Морозова. Пермь: ПГГПУ, 2013. С. 58-67.
6. *Петров В.О.* Акустические эксперименты Маурицио Кагеля // Культура и искусство. 2014. № 3. С. 349-361.
7. *Петров В.О.* Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурицио Кагеля // Обсерватория культуры. 2013. № 5. С. 81-87.
8. *Петров В.О.* Инструментальный театр Маурицио Кагеля // Искусство и образование. 2011. № 5 (73). С. 36-48.
9. *Петров В.О.* Слово в инструментальной музыке Маурицио Кагеля // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 163-179.
10. *Раку М.Г.* «Musicus ludens»: Маурицио Кагель // Музыкальная жизнь. 1999. № 7. С. 41-47.
11. *Саркисян С.* Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне её Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Кассель, 1994. С. 381-397.
12. *Anderson M.* Mauricio Kagel: Avant-garde Jewish-Argentinian composer whose absurdist works turned convention on its head // The Independent, Tuesday, 23 September, 2008.
13. *Clark Ph.* Maurizio Kagel: Theatre Of War // The Wire. Adventures in sound and music. June 2003. P. 4.
14. *Heile B.* The Music of Mauricio Kagel. – Ashgate, 2006. 209 p.
15. *Mauricio Kagel.* Divertimento? // Werke des Jahres, 2006. P. 3-5.
16. *Mauricio Kagel.* Serenade Chamber Works // Электронный ресурс: http://avaxhome.ws/music/classical/contemporary/Mauricio_Kagel_Serenade_Chamber_Works.htm 1 (дата обращения: 17.01.2022).

References

1. *Ivashkin A.V.* Muzy`ka kak bol`shaya scena. Vstrechi s Mauricio Kagelem // Sovetskaya muzy`ka. 1988. № 8. S. 116-123.
2. *Leont`eva O.T.* «E`ksperimental`naya» muzy`ka v osnove «e`ksperimental`noj» pedagogiki // Sovremennaya muzy`ka. 1978. № 12. S. 110-119.
3. *Papenina A.N.* Muzy`kal`ny`j avangard serediny` XX veka i problemy` xudozhestvennogo vospriyatiya. SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2008. 152 s.
4. *Petrov V.O.* «Iz Germanii» Maurisio Kagelya: postmodernistskoe videnie romanticheskix idealov // Poe`tika muzy`kal`nogo proizvedeniya: novy`e nauchny`e napravleniya: Sbornik nauchny`x statej / Red.-sost. V.O. Petrov. Astraxan`: Astraxanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2011. S. 144-162.

5. *Petrov V.O.* «Lyudvig Van: posvyashhenie Betxovenu» Maurisio Kagelya // Problemy` sovremennoj muzy`ki: Sbornik materialov VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (g. Perm`, 1-2 oktyabrya 2013 g.). / Red. N.V. Morozova. Perm`: PGGPU, 2013. S. 58-67.
6. *Petrov V.O.* Akusticheskie e`ksperimenty` Maurisio Kagelya // Kul`tura i iskusstvo. 2014. № 3. S. 349-361.
7. *Petrov V.O.* Znaki postmodernizma v tvorcheskom nasledii Maurisio Kagelya // Observatoriya kul`tury`. 2013. № 5. S. 81-87.
8. *Petrov V.O.* Instrumental`ny`j teatr Maurisio Kagelya // Iskusstvo i obrazovanie. 2011. № 5 (73). S. 36-48.
9. *Petrov V.O.* Slovo v instrumental`noj muzy`ke Maurisio Kagelya // Ispolnitel`skoe iskusstvo i muzy`kovedenie. Paralleli i vzaimodejstviya: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 6-9 aprelya 2009 goda. M.: Chelovek, 2010. S. 163-179.
10. *Raku M.G.* «Musicus ludens»: Mauricio Kagel` // Muzy`kal`naya zhizn`. 1999. № 7. S. 41-47.
11. *Sarkisyan S.* Instrumental`ny`j teatr v svete koncepcii M. Kagelya i vse ee Muzy`kal`naya kul`tura v Federativnoj Respublike Germaniya. Kassel`, 1994. S. 381-397.
12. *Anderson M.* Mauricio Kagel: Avant-garde Jewish-Argentinian composer whose absurdist works turned convention on its head // The Independent, Tuesday, 23 September, 2008.
13. *Clark Ph.* Maurizio Kagel: Theatre Of War // The Wire. Adventures in sound and music. June 2003. P. 4.
14. *Heile B.* The Music of Mauricio Kagel. – Ashgate, 2006. 209 r.
15. *Mauricio Kagel.* Divertimento? // Werke des Jahres, 2006. R. 3-5.
16. *Mauricio Kagel.* Serenade Chamber Works // E`lektronny`j resurs: http://avaxhome.ws/music/classical/contemporary/Mauricio_Kagel_Serenade_Chamber_Works.htm l (data obrashheniya: 17.01.2022).

Сергей Рахманинов. Вслед Юбилею...

А.И. Демченко

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

ВСЛЕД БОЛЬШОМУ ЮБИЛЕЮ. РАХМАНИНОВ И XX ВЕК

FOLLOWING THE BIG ANNIVERSARY. RACHMANINOV AND THE 20TH-CENTURY

Аннотация

При всей индивидуальной неповторимости художественной манеры Рахманинов постоянно вступал в более или менее тесные соприкосновения с различными стилевыми направлениями своего времени. На ранней фазе творчества это были самобытные преломления таких феноменов, как импрессионизм, веризм и экспрессионизм, всегда преломляемые творчески и наполняемые содержательной аурой, исходящей от отечественной художественной почвы. Начиная с 1910-х годов, композитор стремился адекватно ответить на вызовы времени, что вело к неизбежному обновлению его стиля, в том числе по линии обострения диссонантности и усиления динамической экспансии. Преодолев творческий кризис конца 1910-х и первой половины 1920-х годов, Рахманинов на волне возникшего тогда в мировом искусстве возвращения к традициям создаёт произведения, вполне отвечающие духу времени (наиболее показательны из них «Три русские песни» и «Симфонические танцы»).

Abstract

Despite all the individual uniqueness of his artistic style, Rachmaninov constantly came into more or less close contact with various stylistic trends of his time. In the early phase of creativity, these were original refractions of such phenomena as impressionism, verismo and expressionism, always refracted creatively and filled with a meaningful aura emanating from the domestic artistic soil. Beginning in the 1910s, the composer sought to adequately respond to the challenges of the time, which led to the inevitable renewal of his style, including through the aggravation of dissonance and increased dynamic expansion. Having overcome the creative crisis of the late 1910s and the first half of the 1920s, Rachmaninov, in the wake of the return to tradition that arose in world art at that time, created works that fully corresponded to the spirit of the time (the most indicative of them are «Three Russian Songs» and «Symphonic Dances»).

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, контакты с различными стилевыми направлениями XX века.

Keywords: Sergei Rachmaninov, contacts with various stylistic movements of the twentieth century.

Творчеству Сергея Васильевича Рахманинова посвящена огромная по числу и разнообразию исследовательская литература. Во множестве фундаментальных трудов и различного рода статей, так или

иначе, затрагиваются вопросы эволюции композитора от исходных, классикоромантических ориентиров к контактам с тем, что определяло стилевые системы XX века.

Если обратиться для примера к монографиям, то на этот счёт можно найти массу всевозможных наблюдений, рассыпанных как по трудам уже достаточно отдалённого времени [1; 2; 4; 7; 11], так и самых последних десятилетий [3; 5; 6; 8; 9; 10].

Единственно, чего недостаёт в названных изданиях – суммарно-обобщающего обзора того, что так или иначе связывало музыку Рахманинова с прошлым столетием. Именно это и поставлено целью предлагаемой статьи: при всей компактности изложения обозначить узловые координаты соприкосновений композитора с современными ему художественными течениями.

Судьбе было угодно, чтобы на протяжении достаточно продолжительной жизни Сергею Васильевичу Рахманинову привелось быть свидетелем финальной фазы русской музыкальной классики, роскошного цветения культуры «серебряного века», дерзаний художественного авангарда первых десятилетий XX столетия, что затем сменилось переходом к более уравновешенным стилевым позициям, а по части исторических катаклизмов пережить три русские революции, закончившиеся Гражданской войной, и две мировые войны.

При всей индивидуальной неповторимости художественной манеры композитор с самого начала многократно вступал в более или менее тесные соприкосновения с различными стилевыми направлениями своего времени.

В русле столь свойственной ему пейзажной образности сложилось то особое художественное явление, которое можно обозначить как *рахманиновский импрессионизм* (начиная с Сюиты № 1 для двух фортепиано, а затем во множестве романсов, прелюдий и этюдов-картин).

Своеобразие данного явления состоит прежде всего в том, что, в отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, неотрывной от взволнованной

эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту.

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приёмов фактурного изложения: колыбельные и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического туше. В воссозданной таким путём музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и перемены солнечного света.

Наряду с импрессионизмом, другим примечательным явлением в непосредственном преддверии XX века был оперный веризм. Нелишне напомнить датировку первых опытов в этом направлении на итальянской почве: «Сельская честь» Масканьи – 1889 год, «Паяцы» Леонкавалло – 1892, «Манон Леско» Пуччини – 1893. Опера Рахманинова, написанная в 1892 году, позволяет говорить о созвучии творческих устремлений и общих веяниях эпохи. К тому же следует упомянуть тот факт, что В. Немирович-Данченко был в восторге от «Сельской чести» и своё либретто «Алеко» делал в немалой степени под влиянием её драматургии.

Как и в операх итальянских веристов, здесь на первый план выдвинута драма ревности. Открытая эмоциональность, повышенная напряжённость чувств и вспышки необузданной страсти неизбежно приводит к фатальному исходу. То, что веристское наклонение в его русском варианте не было случайным для Рахманинова, доказывается появлением немало числа романсов с теми же стилистическими признаками, («О нет, молю, не уходи», «Всё отнял у меня», «Я опять одинок», «Ночь», «Отрывок из Мюссе» и др.).

Повышенная напряжённость и обнажётость чувств, а также нервная взбудораженность, болевые ощущения, атмосфера терзаний, страхов, тревог по-своему корреспондировали ранним веяниям экспрессионизма – именно в таком ключе

развивались отдельные линии современного Сергею Рахманинову творчества Густава Малера и Рихарда Штрауса. Эти веяния хорошо ощутимы в двух следующих операх Рахманинова.

Во «Франческе да Римини» общий гнетущий дух выливается в эмоциональные метания и разорванность речи Ланчотто, а также в эмоциональную атмосферу тех сцен, которые воспринимаются как кошмарный сон, и особенно в живописание картин ада и мук грешников, когда несущийся сквозь людские вопли и стенания фатально-инфернальный смерч предаёт всё гибели и разрушению (Пролог и Эпилог оперы).

В «Скупом рыцаре» экспрессионистские веяния отчётливо заявляют о себе в сумрачно-тягостной атмосфере, внутренне не просто напряжённой, а нервно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и в «жути» отдельных моментов (2 картина – «В подвале»).

И опять-таки, как это говорилось по поводу переключек музыки Рахманинова с веризмом, следует подчеркнуть, что черты экспрессионистской эстетики имели место и за пределами опер. К примеру, в вокальном творчестве яркими образцами такого рода можно считать романсы «Как мне больно» и «Кольцо».

После «звёздных» для Сергея Рахманинова 1900-х годов, когда он был определяющей фигурой не только русского, но и мирового музыкального искусства, для него, как и для всей русской культуры, наступил «настоящий, некалендарный XX век» (выражение Анны Ахматовой, имевшее в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, но коренные перемены происходили в 1910-е). То, что уже давно вызревало предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов до известной степени пытался ответить на вызов времени.

Сразу же следует признать, что он задолго до этого десятилетия чутко «предслышал» симптомы приближающе-

гося иного времени. Вот несколько конкретных примеров того, как в недрах ещё довольно устойчивой классикоромантической стилистики вызревали ростки нового:

- если Сюиту № 1 для двух фортепиано можно было назвать «Колокольной», то Сюиту № 2 для того же состава – «Энергетической», настолько ей свойствен мощный динамический прессинг и пафос «деловитости»;

- популярнейшей Прелюдии *g-moll* в высшей степени присуща «формульность», что выражается в сквозной остинатности, в заострённой чеканности маршевых ритмов, в суровой окраске натурально-ладовых оборотов и в упруго-ударной специфике артикуляции;

- в финале Первой симфонии обращают на себя внимание форсированная фанфарность и характерный для Рахманинова властный ритм, чем отдалённо предвосхищались контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX столетия;

Из только что отмеченных провозвестий XX века в творческой лаборатории Рахманинова исподволь вызревали черты его обновлённого стиля, который во всей отчётливости предстал в произведениях 1910-х годов.

Обретение этого стиля несло в себе определённую бытийную диалектику, суть которой выглядела приблизительно следующим образом: индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века, было свойственно стремление пронести через испытания ценности прошлого, но вместе с тем мудрость жизни подсказывала, что нельзя отгораживаться от бегущего потока времени, замыкаться в себе и в былом – нужно пытаться понять меняющийся порядок вещей и, насколько возможно, идти на сближение с ним, находя приемлемые компромиссы.

Эта мысль пронизывает созданные в 1910-е годы серии фортепианных пьес – Прелюдии и Этюды-картины *op.33* и *op.39*, где особенно наглядно запечатлены константные свойства соответствующей человеческой натуры и возникающие из-

менения её эмоционально-психического спектра.

В своей совокупности названные пьесы образуют широко развёрнутый, многогранный макрокосмос чуткой, глубоко чувствующей природы с достаточным «запасом прочности», который позволяет без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний: пейзажно-созерцательные образы и весенняя колокольность, мятежная героика и сумрачный демонизм, элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность – каждый из подобных мотивов передаётся с подобающим им пафосом больших чувств и открытой экспрессии.

Но, переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Исходя из своей сложившейся образно-стилевой системы, композитор «транспонирует» её в контекст нового исторического измерения.

Стилистически происходящим переменам отвечали импульсивно-нервная ритмика и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и суховато-жёсткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере письма, обращение к насыщенной полигармонии и черты внетонального письма, а также заметно обнажившаяся общая резкость художественного высказывания (вспомним, к примеру, построенную «на острых углах» Вторую фортепианную сонату).

В ряде случаев Рахманинову удавалось дать точные и яркие штрихи, отмечавшие контур кардинально менявшейся реальности.

Так, симптомы надвигающейся дегуманизации Рахманинов отметил в своём творчестве 1910-х годов через образность inferнального плана, недвусмысленно высвечивающую «дьяволиаду» XX века. В её обрисовке композитор частично отталкивался от музыкальной демонологии предыдущего столетия, в том числе от лирического «мефисто», подвергая эти ис-

токи активной трансформации, причём настолько, что в Этюде-картине *a-moll op.39 № 6* рахманиновское *inferno* представало уже в сугубо современных очертаниях. «Адская» стихия, которую А. Скрябин обозначил в своём творчестве понятием *сатанический*, адресована в данном случае заведомо теневым сторонам бытия. И композитор совершенно определённо соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её.

И что ещё существеннее, поток этот насквозь пронизывается устрашающим натиском урбанистических ритмов зловещей машинерии, причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор А. Онеггер подхватит столь актуальную идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»). Свою необходимую лепту в это впечатление вносит акцентированная жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале.

Сразу же стоит заметить: отнюдь не всё в реалиях нового столетия было чуждо Рахманинову. К примеру, ему явно импонировало ощущение стремительного движения. И только что отмеченный «негатив» Этюда-картины *a-moll op.39 № 6*, связанный с энергией «бешеного мотора», мог получать вполне конструктивное истолкование.

Происходило это именно в сфере современного динамизма как качества в искусстве XX века, наиболее созвучного жизнеощущению композитора. Можно напомнить о всегда проявлявшемся в его творчестве предшествующих десятилетий тяготении к образам активного действия и волевой устремлённости, в связи с чем он активно разрабатывал выразительность чеканных ритмов и «ударного» звукоизвлечения.

В явных переключках с «индустриальной эрой» находится повышенный динамизм ряда фортепианных пьес Рахманинова, в которых он часто прибегает к жёсткой токкатной манере изложения с сильными, резкими ритмическими акцентами и

острым рисунком пассажей, а также с форсированной нонлегатной артикуляцией в духе беспедального пианизма. Весьма показательным в этом отношении можно считать Этюд-картину *f-moll op.33 № 1*.

Отметив определённое сближение Рахманинова с новейшими течениями музыкального искусства 1910-х годов, всё-таки приходится признать, что на фоне их резко выраженной радикальной новизны, он оказался в арьергарде художественного процесса и вскоре был причислен к стану «традиционалистов».

Это объясняется тем, что в коренных чертах психологии и мироощущения Рахманинов, подобно тем, у кого была сходная жизненная и творческая судьба (к примеру, Н. Метнер в музыке и И. Бунин в литературе), оставался сыном породившего его времени, то есть времени рубежа столетий и рубежа эпох. И в своей музыке он говорил прежде всего от имени своего поколения.

В некотором роде именно такое положение позволило Рахманинову со всей отчётливостью воплотить коренную для того времени проблему разлома эпох, то есть драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося.

Всё типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата «Колокола», где в последовательном движении четырёх частей с исчерпывающей полнотой очерчена поэтапная траектория судьбы его поколения: от радужных упований, праздничных утех и «снов золотых» – через явь экспансивного вторжения нового мира и через столкновение с буйствующей слепой стихией бунтов и пожаров – к погребальной тризне, которая воспринимается олицетворением давящего пресса тревог и горькой разуверенности, а также становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века».

То была ключевая проблема времени, и её высокохудожественное воплощение делает данное произведение центральным для Рахманинова на его выходе в XX столетие.

Не случайно композитор чрезвычайно выделял его и до конца жизни называл самым любимым из своих сочинений.

Напомню одну из примет нарождавшейся тогда эпохи, как она претворена в центральном эпизоде III части – это именно тот современный динамизм, о котором шла речь.

Как можно было понять, в произведениях Рахманинова 1910-х годов отразился сложный спектр оттенков взаимоотношений его поколения с быстро набирающей силу восходящей эпохой: от контакта с ней до отчётливо выраженного её неприятия. Во втором случае отрицательная реакция на радикализм и крайности «модерна», на его деформирующие и разрушительные проявления, на его нередко дегуманизирующую направленность породила феномен духовной оппозиции.

В эти годы слома прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить экспансивному натиску тогдашней современности мужественно-стоическое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на религиозные устои. В опосредованных или прямых связях с отечественными традициями культового искусства он создаёт в хоровой сфере такие монументальные памятники музыкального православия, как «Литургия» и «Всенощная», и выдвигает в вокальном творчестве особый жанр «духовной проповеди».

Что касается жанра «духовной проповеди», то следует признать, что Рахманинов вписал этим поистине уникальную страницу музыкально-художественной летописи.

Уникальность состоит в том, что средствами камерной фактуры (голос и фортепиано) здесь воссоздан подлинно эпический строй. В данном отношении важен следующий факт: исполнение этой музыки явно предполагает тембр баса. Не случайно «Оброчник» и «Воскрешение Лазаря» посвящены Ф. Шаляпину, в чём-то ориентируя на особенности его певческой манеры. В низкие, глубокие регистры сдвинута и фортепианная фактура, для которой характерны мощные мазки –

либо тяжёлые аккордовые глыбы, либо трёхоктавные унисоны.

В целом, и вокальная линия, и фортепианная партия отличаются особой весомостью интонирования, фресковым рельефом. Так, в сугубо ораториальных контурах передаётся нечто величественное, по силе своей необычайное.

По сути это речь-проповедь, и нацелена она на то, чтобы оповестить о неблагополучии в существовании человеческого духа. С болью и горечью проставляя «знак беды», музыка высвечивает позицию неприятия и противления. Осуждается неразумие, тщета, измельчание, поспешные святынь. Отсюда открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева. Таким образом, проповедь в немалой степени превращается в отповедь.

Как известно, после второго и самого глубокого, почти десятилетнего кризиса, который Рахманинов пережил в конце 1910-х и первой половине 1920-х годов, его «возвращение к жизни» началось завершением Четвёртого фортепианного концерта, задуманного ещё в 1914 году, и созданием «Трёх русских песен». Второе из этих произведений уже всецело принадлежало позднему творчеству композитора.

«Три русские песни» можно попытаться вписать в русло фольклоризма начала XX века, представив в качестве одного из итогов этого важнейшего направления в музыкальном искусстве того времени. Однако творческий подход Рахманинова настолько своеобразен и необычен, что его шедевр воспринимается скорее как прогноз на далёкую перспективу с предвосхищениями «новой фольклорной волны» второй половины столетия.

В любом случае перед нами образец поразительной свободы взаимоотношений композитора с фольклорной моделью. При всей корректности подхода к народно-песенному материалу, Рахманинов работает с ним как с собственным, ему принадлежащим. И главный путь «авторизации» фольклорных прототипов пролегает по линии

развития оркестровой фактуры. Это ни в коем случае не сопровождение, а совершенно автономный пласт музыкальной ткани, выделяя который, композитор сознательно ограничил возможности хора одnogолосием. Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

На волне возвращения к традициям в мировой музыке рубежа 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были **«Вариации на тему Корелли»** и **«Рhapsодия на тему Паганини»**.

Своеобразие рахманиновского неоклассицизма состояло в подчёркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация и это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тонусе и холодке *ratio*, идущем от мироощущения «прагматической» эпохи. Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования.

В своём последнем произведении («Симфонические танцы») Рахманинов предстал уже как во всех отношениях композитор XX века в характерной для середины этого столетия ипостаси сбалансированной, умеренной, внеавангардной стилистики.

Такова была завершающая нота, поставленная Сергеем Васильевичем в созданной им полувековой летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий».

Список источников

1. *Алексеев А.Д.* С.В. Рахманинов. М.: Музиздат, 1954. 254 с.
2. *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
3. *Демченко А.И.* Сергей Рахманинов. М.: Русайнс, 2022. 126 с.
4. *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.
5. *Мэтью-Уокер Р.* Рахманинов. Челябинск: Урал, 1998. 199 с.
6. *Никитин Б.С.* Сергей Рахманинов. Две жизни. М.: «Классика-XXI», 2008. 208 с.
7. *Соловцов А.А.* С.В. Рахманинов. М.-Л.: Музыка, 1969. 174 с.
8. *Ханнанов И.Д.* Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
9. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, 2001. 464 p.
10. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.
11. *Serov V.* Rachmaninoff. New York: Simon and Schuster, 1950. 270 p.

References

1. *Alekseev A.D. S.V.* Raxmaninov. M.: Muzizdat, 1954. 254 s.
2. *Bryanceva V.N. S.V.* Raxmaninov. M.: Sovetskij kompozitor, 1976. 645 s.
3. *Demchenko A.I.* Sergej Raxmaninov. M.: Rusajns, 2022. 126 s.
4. *Keldy`sh Yu.V.* Raxmaninov i ego vremya. M.: Muzy`ka, 1973. 742 s.
5. *Me`t`yu-Uoker R.* Raxmaninov. Chelyabinsk: Ural, 1998. 199 s.
6. *Nikitin B.S.* Sergej Raxmaninov. Dve zhizni. M.: «Klassika-XXI», 2008. 208 s.
7. *Solovczov A.A. S.V.* Raxmaninov. M.-L.: Muzy`ka, 1969. 174 s.
8. *Xannanov I.D.* Muzy`ka Sergeya Raxmaninova: sem` muzy`kal`no-teoreticheskix e`tyudov. M.: Kompozitor, 2011. 288 s.
9. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, 2001. 464 p.
10. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.
11. *Serov V.* Rachmaninoff. New York: Simon and Schuster, 1950. 270 p.

Материалы внутривузовской научно-практической конференции «Актуальные проблемы в области теории и истории музыкального искусства, исполнительства и педагогики»

А.Р. Усманова

Астраханская государственная консерватория

АКТУАЛЬНОСТЬ МЕТОДИКИ А.Л. ОСТРОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

RELEVANCE OF A.L.'S METHOD OSTROVSKY IN A MODERN SOLFEGGIO COURSE

Аннотация

Данная статья посвящена освещению методологических позиций одного из ведущих советских музыковедов в области теории музыки, а именно, в области сольфеджио, А.Л. Островского. На сегодняшний день формы и методы работы выдающегося учёного, педагога, теоретика, сольфеджиста, остаются одними из самых востребованных, актуальных и действенных. Все формы работы, раскрытые в статье, применимы в современность на разных ступенях образования и видов исполнительства с учётом специфических требований на каждом профессиональном уровне музыканта.

Abstract

This article is devoted to highlighting the methodological positions of one of the leading Soviet musicologists in the field of music theory, namely, in the field of solfeggio, A.L. Ostrovsky. Today, the forms and methods of work of the outstanding scientist, teacher, theorist, and solfegist remain among the most popular, relevant and effective. All forms of work disclosed in the article are applicable in modern times at different levels of education and types of performance, taking into account the specific requirements at each professional level of a musician.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыкальная педагогика, сольфеджио, Арон Львович Островский.

Keywords: music education, music pedagogy, solfeggio, Aron Lvovich Ostrovsky.

Содержание учебного предмета и методика преподавания «Сольфеджио» опирается на фундаментальные исследования ведущих теоретиков прошлого века, с одной стороны, и направлено на поиск и

использование новых форм, делающими данный предмет интересным и открывающим новые знания в области теории, с другой.

До сих пор неоспоримыми и распространёнными в практике преподавания курса «Сольфеджио» являются учебник и руководство по написанию диктанта под руководством Н. Ладухина, созданные автором в 1891 году. Особое значение профессиональному слуху придавал Б. Асафьев. Первая часть его исследования «Музыкальная форма как процесс» посвящена именно музыкальному слуху.

Вторая половина XX века ознаменовала новый этап в становлении предмета «сольфеджио». Выдающимися теоретиками-педагогами, такими как А. Агажанов, Б. Алексеев, Д. Блюм, Е. Давыдова, Т. Мюллер, А. Островский, Б. Незванов, И. Способин, были разработаны собственные методики преподавания.

В данном выступлении хотелось бы остановиться на актуальности в современность методических позиций выдающегося советского теоретика, музыкально-общественного деятеля, педагога, Арона Львовича Островского. В свою очередь, А.Л. Островский отмечал важность пособий и методик, способствующих дальнейшему совершенствованию этой важной дисциплины, созданных советскими педагогами: И. Дубовским, И. Способиным, В. Соколовым, С. Соловьевым, С. Павлюченко, В. Шокиным, Б. Калмыковым и, Г. Фридкиным, А. Агажановым, Ф. Мюллером, Е. Хвостенко, Е. Давыдовой, К. Дмитриевской, В. Серединской, Н. Тифтикиди [см. об этом: 7, с. 139].

Арон Львович Островский (1905-1985) – основатель Петербургской/Ленинградской школы сольфеджио, уже в студенческие годы был занят поиском новых методов преподавания данного предмета. В 20-30-е годы XX века руководил хором на макаронной фабрике. Будучи в этот период педагогом-теоретиком Первого музыкального техникума, он руководствовался поиском методов музыкального воспитания, воспитания музыкального слуха. В Ленинградской консерватории А.Л. Островский преподавал с 1934 года, заведовал кафедрой теории музыки до 1981 года.

Основную задачу сольфеджио А.Л. Островский сформулировал как «организацию музыкального слуха учащегося и его развитие, а также обучение активному использованию слуха в творческой, исполнительской практике» [6, с. 141]. Воспитание слуха – это не только элементарные навыки, но и понимание мелодических и ладогармонических связей. Это память аналитическая, понимание структуры горизонталей и вертикалей, взаимосвязи и функций аккордов, особенностей гелосоведения.

Средствами для правильной организации слуха являются: воспитание чёткой ориентировки в ладовых связях мелодии, обучение живому и осмысленному восприятию и интонированию музыкальной фразы, периода, формы, воспитание и развитие чувства стиля.

По А. Островскому, в итоге прохождения курса сольфеджио, учащийся должен уметь:

1. чисто, выразительно, ритмично интонировать мелодику,
2. записать мелодию нотами,
3. определять на слух элементы музыки,
4. различать и выявлять в исполнении ладовые и ритмические особенности.

Уже в ДМШ определены основные формы работы, которые потом продолжатся на более сложном уровне в средних учебных заведениях и в вузе. В настоящее время в ДМШ при астраханской консерватории занимаются представители клавишных, струнных (скрипка, виолончель), духовых (флейта, труба, саксофон), ударных (ксилофон), народных (балалайка, домра, баян) инструментов. Несмотря на то, что в одном классе занимаются учащиеся разных специальностей, требует особого внимания специальность обучающегося. Известно, что слух играющих на темперированных инструментах (клавишных, духовых) менее чувствителен к высотным колебаниям звука, чем слух играющих на инструментах нетемперированных (скрипка, виолончель). Пианисты легче других исполнителей осваивают на клавиатуре строение интервалов и аккор-

дов. Поскольку пианисту свойственны вариации одного и того же звука внутренним слухом, для него ясен характер внутреннего слышания звука. Поэтому пианистам полезно чередовать пение одной фразы с исполнением другой на фортепиано. Скрипачи, отыскивая верную интонацию, тем самым упражняют и активизируют слух. Духовикам приходится исправлять неточность строя инструмента. Поэтому у духовиков практикуется активное интонирование: игра на фортепиано, в том числе пение одного голоса, игра второго.

Одним из важных форм является интонирование, включающее в себя разные виды упражнений: пение гамм, последовательностей ступеней, интервалов, одноголосных и двухголосных упражнений, чтение с листа. При этом можно интонировать интервалы без слуховой настройки в данной тональности; от звука вверх и вниз.

Занятия, связанные с импровизацией, практикуются не на каждом уроке, но вызывают интерес не только у обучающихся в музыкальной школе или в колледже, но и в вузе. Они способствуют развитию музыкальной, художественной фантазии, раскрывают творческую свободу. Тот факт, что «уже в раннем возрасте формируются навыки переноса интонационного и структурно-синтаксического опыта речи на слушание музыки и пение», отмечал в 1972 году Е.В. Назайкинский в своём труде «О психологии музыкального восприятия» [3, с. 185]. Соединяются интонации, речевая логика, ладовое чувство. Иногда речевой опыт переносится на инструментальное звучание, происходит сочетание элементов изобразительности и синестезии.

Согласно методике А. Островского, в ДМШ логично передвигаться по тональностям «удобным» по тесситуре: Ре, Фа, Ми мажор. Не задерживаясь в тональности До даже в первом классе, что даёт в дальнейшем не испытывать волнения перед тональностями с пятью-шестью знаками.

В вузе продолжается работа над формированием ладофункциональных, звуковысотных представлений, развитием

гармонического мышления, освоением логики метроритмической организации.

При этом необходимо учитывать, что музыкальный слух каждого учащегося имеет свои особенности и нюансы, что каждый ученик отличается уровнем подготовки, степенью и качеством восприятия.

В своей методике А.Л. Островский раскрывает самые разные аспекты и формы работы: интонирование, ладовое воспитание, ритмическое, музыкальный диктант, гармоническое сольфеджио. А.Л. Островский обращал внимание на взаимосвязь между теоретическими предметами и специальностью музыканта. В частности, он пишет: «Сочетание в сольфеджио черт и особенностей, свойственных теоретическим дисциплинам, с одной стороны, и специальности, с другой, предъявляет особые требования к мастерству педагога. В классе сольфеджио следует умело добиваться сочетания индивидуального обучения с групповым».

В основе процесса преподавания сольфеджио лежат два понятия – музыкальный слух и музыкальная память. Об этом свидетельствуют высказывания ведущих теоретиков в области данного предмета. В частности, отметим «Психологию музыкальных способностей» Б.М. Теплова [8], «Музыку и память» Е.В. Назайкинского [3], «О развитии музыкальной памяти» В.Ю. Григорьева [1]. Вслед за Б.В. Асафьевым, А.Л. Островский исследовал конструктивно-смысловую роль интервала в ладотональности, утвердив тезис о нетождественности лада и гаммы.

При определении и объяснении сути интервалов необходимо акцентировать внимание на понятии «величина интервала». Полностью отражает суть интервала следующее определение А.Л. Островского: «сочетание по высоте двух ступеней лада», а не распространённый вариант определения – «расстояние между звуками».

Объединяющей является позиция И. Способина и А. Островского, применявших термины «ступеневая величина» и «тоновая величина».

Следуя теории А. Островского, необходимо интонировать интервалы от заданного тона и в тональности и определять их на слух с первого же класса в ДМШ. Пение интервалов от заданного тона даёт новый аспект усвоения – конструирование тональности через интервал. Здесь же отметим, что при слуховом определении интервалов, логично ориентироваться, как на гармоническую, так и мелодическую форму.

Продуктивным видом работы в классе остаётся пение секвенций. Секвенция воспитывает навыки самостоятельно-го движения по данной тональности на основе заданного мелодического звена и интервалов. Также воспитываются навыки транспонирования.

По А.Л. Островскому можно использовать виды секвенций, различные по раз-

меру, интервалам, ритму, направленные на погашение вводных тонов. Подобного рода задания активизируют внутренний слух через проявление ладовых связей внутри тональности. К тому же, формируется понимание способа построения песенного периода: «фразы», «предложения», «периода». Учащиеся начинают мыслить в интонационно-музыкальной форме.

Таким образом, использование методики сольфеджио А. Островского, на современном этапе, занятиях как в ДМШ, так и в профильных учреждениях среднего и высшего звена, остаётся более чем актуальной и приносит ощутимые результаты, помогает преодолеть узкотехническую содержание, связать предмет с практикой и специальностью учащихся.

Список источников

1. Григорьев В.Ю. О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. М.: Музыка, 1980. С. 68-78.
2. Ладухин Н.М. 1000 примеров музыкального диктанта. Пособие к систематическому развитию слуха. М.: Музыка, 1981. 88 с.
3. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Изд-во «Музыка», 1972. 384 с.
4. Островский А.Л., Соловьев С.Н., Шокин В.П. Сольфеджио. Вып. 2. М.: Музгиз, 1940.
5. Островский А.Л. Методические основы и структура учебника сольфеджио. М.: Музгиз, 1958. 81 с.
6. Островский А.Л. Учебник сольфеджио. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. 228 с.
7. Островский А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л.: Музыка, 1970. 296 с.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005. 720 с.

References

1. Grigor`ev V.Yu. O razvitii muzy`kal`noj pamyati uchashhegosya // Voprosy` muzy`kal`noj pedagogiki. M.: Muzy`ka, 1980. S. 68-78.
2. Laduxin N.M. 1000 primerov muzy`kal`nogo diktanta. Posobie k sistematicheskomu razvitiyu sluxa. M.: Muzy`ka, 1981. 88 s.
3. Nazajkinskij E.V. O psixologii muzy`kal`nogo vospriyatiya. M.: Izd-vo «Muzy`ka», 1972. 384 s.
4. Ostrovskij A.L., Solov`ev S.N., Shokin V.P. Sol`fedzhio. Vy`p.2. M.: Muzgiz, 1940.
5. Ostrovskij A.L. Metodicheskie osnovy` i struktura uchebnika sol`fedzhio. M.: Muzgiz, 1958. 81 s.
6. Ostrovskij A.L. Uchebnik sol`fedzhio. Vy`p. 1. M.: Muzy`ka, 1966. 228 s.
7. Ostrovskij A.L. Metodika teorii muzy`ki i sol`fedzhio. L.: Muzy`ka, 1970. 296 s.
8. Teplov B.M. Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej // Psixologiya muzy`ki i muzy`kal`ny`x sposobnostej: xrestomatiya. M.: AST; Mn.: Xarvest, 2005. 720 s.

К.В. Гузенко

Астраханская государственная консерватория

СЛЕДУЯ ТРАДИЦИИ УЧИТЕЛЕЙ

FOLLOWING THE TRADITION OF TEACHERS

Аннотация

В статье на основе личных и объективных закономерностей рассматриваются особенности существования профессий Ведущий и Конферансье в концертно-исполнительской практике. У каждого из них есть свои специфические черты. Они различаются, но и в определённом смысле родственны. Уделено внимание эмпирическому анализу (наблюдение и эксперимент) и первичных теоретических рассуждений практики подобных сфер деятельности музыковедов, прежде всего, в Астраханской государственной консерватории. Среди них: умение ясно и грамотно писать, владеть научным и литературным словом, обладание способностью научного разговорного жанра, Кроме этого – применять театральные приёмы, выстраивать драматургию выступления, её логику и своё понимание материала в сравнении общеизвестными фактами, умение импровизировать. Объектом анализа в статье стали некоторые приёмы ведения концертов в Астраханской государственной консерватории Ангелиной Григорьевной Бабаян (1948-2019), Любовью Павловной Власенко (1949-2020). В разных ситуациях современные уже Ведущие и Конферансье продолжают опираться на идеи сценической подачи материала своих Учителей, в той или иной степени продолжая их традиции.

Abstract

The article examines, based on personal and objective laws, the existence of the profession of Presenter and Entertainer in concert and performing practice. Each of them has its own specific features. They are different, but in a certain sense, they are related. The article pays attention to the empirical analysis (observation and experiment) and primary theoretical considerations of the practice of similar areas of activity of musicologists, primarily at the Astrakhan State Conservatory. Among them: the ability to write clearly and competently, master the scientific and literary word, possess the ability of a scientific conversational genre, in addition, apply some theatrical techniques, build the dramaturgy of a performance, its logic and one's own understanding of the material in comparison with generally known facts, the ability to improvise. The object of analysis in the article was some methods of conducting concerts at the Astrakhan State Conservatory by Angelina Grigorievna Babayan (1948-2019); Lyubov Pavlovna Vlasenko (1949-2020). In different situations, modern Presenters and Entertainers continue to rely on the ideas of stage presentation of the material of their Teachers, to one degree or another, continuing their traditions.

Ключевые слова: «Ведущий» и «Конферансье» концертов, Ираклий Андроников, Любовь Павловна Власенко, Ангелина Григорьевна Бабаян.

Keywords: «Host» and «Compere» of concerts, Irakli Andronikov, Lyubov Pavlovna Vlasenko, Angelina Grigorievna Babayan.

Есть ли разница между «Ведущим» и «Конферансье» концерта? Да, конечно. Есть ли сходство между профессиями? Да, естественно. Они, конечно, различаются, но и в определённом смысле родственны.

На личном примере, находясь на сцене с 1964 года, понимаешь многие тонкости этой, без сомнения, музыковедческой профессии. Но однажды, в беседе с коллегой, услышал, что есть музыковеды только лишь «пишущие», а есть – «говорящие». То есть, синтеза (точнее – синкретизма) как бы и нет? Да, наверное, в одних случаях это, скорее всего, практически именно так. Но с другой стороны, умеющий ясно и грамотно писать, владеющий научным и литературным словом, чаще всего должен обладать и разговорным жанром, уметь грамотно, «литературно» излагать свою речь. Но ещё и применять театральные приёмы, выстраивать драматургию выступления, её логику и своё понимание материала, умение импровизировать, подобно даже, как крайний случай, народному ярмарочному зазывале или «балаганному деду».

Итак, в самом существовании этих профессий заложено то, что их отличает друг от друга, но и сближает.

Конферанс, скорее всего, возник из праздника, свадьбы (тамада), театральных капустников, спича-приношения юбиляру или выступления на «квартирнике», на КВН. Такие люди, как правило, балагуры от природы, всегда пользовались в дружеской компании авторитетом и приглашались на дружеские вечеринки, концертные выступления в кругу друзей. Смех, шутки, юмор и конферанс неотъемлемо связаны. А если неформальный лидер праздника обладает не только чувством юмора, умением необидно разыгрывать присутствующих, читать стихи и играть на инструментах, в том числе и народных, как правило, он пользуется повешенным вниманием и уважением.

Что же касается Ведущих, то их удел более ограничен в проявлениях эмоций, возможности их более скупы, и определяются особенностями эпохи, сложив-

шейся традицией, даже стереотипами. Они появлялись, прежде всего, в очень серьёзных концертах, чаще филармонического направления, официальных приёмах. Прежде всего, их главной обязанностью было (и остаётся) верно и внятно произносить слова, несложные предложения, например, название произведения, дать ему краткую характеристику, обязательно точно указать фамилию и имя исполнителя. И если позволяет время и необходимость, также сообщить важные характеристики творческой биографии. Причём, это можно сделать кратко, а можно и более расширенно, но в таком случае темп речи при этом будет (должен быть) подвижным и наступательным. В любом случае, и этот приём Ведущего концерта требует повышенной грамотности речи, подчёркнутой корректности, необходимой краткости и малословности.

Есть ещё и образовательные программы и соответствующие им в таком случае особенности работы на сцене, несколько напоминающие лекции за кафедрой перед студентами и учащимися, только разбавленными яркими примерами, в том числе и модными сейчас медиадемонстрациями. Работа концертная, таким образом, как бы соединилась с учебно-лекционной.

Есть ещё и тематические концерты для детей и юношества. Здесь широкое поле для разнообразных приёмов, но все же это, пусть и литературно-музыкально-насыщенных, они все же ближе к профессии Конферансье, только для уровня восприятия детворы. Здесь, чаще всего, вспоминаются приёмы, пришедшие из клоунады или стариковских рассказов и сказок. Так, в моем багаже есть маска «Сказочника-балагура», которая существует почти десять лет в Детском абонементе Астраханской государственной консерватории. И здесь много наблюдений над профессией, ситуаций в их развитии. После экспериментов с «детским конферансом», отраднo, что в зал, после большого перерыва, вернулись многочисленные слушатели, родители и дети. Значит, им интересны как подготовленные

программы, так, хочется думать, и сюжеты тематических выступлений Конферансье, именно для детей и взрослых. По принципам, эти приёмы в чем-то напоминают особенности существования современного Театра кукол, который уже оторвался от простого развлечения маленьких детей к более серьёзной драматургии и актёрской игре, ориентируясь на семейное времяпровождение.

К сожалению, в наши дни остались и рудименты прошлого, когда Ведущий лишь зачитывает свой подготовленный заранее текст. Или, что ещё хуже, зачитывает с неточностями и ошибками, невнятистью речи. Таким образом, он может просто «убить» концерт, и сделает, таким образом, усилия исполнителей своей программы неубедительными, даже провальными.

Наконец, есть формы концерта, которые чаще называют «нон-стоп», когда роль Ведущего сводится только к первым, отправным репликам и, потом, к заключительному слову, объявлению о его окончании и благодарности исполнителю (-ям) и слушателям.

В тоже время сейчас прослеживается тенденция, когда Ведущие все больше и больше начинают разговаривать со зрителями и наоборот, Конферансье становятся более лапидарными. Но объединение все же их не нужно, потому что в каждой части профессии есть своя логика, свои преимущества и недостатки. Казалось бы, небольшое различие – только «веселить» и только «информировать», объявляя номера, на самом деле развело в разные стороны эти две профессии. В дальнейшем, можно предположить, они периодически будут двигаться в сторону общего сближения, но все же так и не соединятся.

Как правило, Ведущий выступает в филармонических (симфонических), камерных, тематических, смешанных концертах. Многие из этих концертов сейчас требуют не только одной лишь информации, но и расширенного общения со слушателями.

А вот направление профессии Конферансье остаётся в большей степени принадлежностью все же несколько облегчённых, но насыщенных действием, подвижностью в концертах, но однозначно пока ещё развлекательного характера. Для всего другого есть разговор Ведущего о важности темы. Здесь шутки все же возможны, даже порой необходимы, но в меру. Таким образом, информировать, веселить и веселить, информируя – это две точки, которые не совпадут в принципе, но границы между ними, достаточно подвижны и определяются вкусом, особенностями концертного выступления и задачами всего действия.

Только одного не прощает слушатель и зритель – скучности, равнодушия к материалу, отсутствие искренности и стремления, как и исполнители, «жить музыкой» концерта. Есть ещё и другие особенности этих профессий: гендерные, возрастные, даже внешние (костюм, платье) отличия. Опыт работы, тоже необходим, как и стрессоустойчивость, в том числе к возможным провокациям, а такие, путь и редкие, случаи в «жизни на сцене» бывают.

Но, несмотря на имеющиеся различия, все же в профессиях Ведущий и Конферансье много объединительных моментов и со временем артист сцены, с опытом сумеет использовать различные приёмы, и, как результат, создаст свой собственный, индивидуальный и в чем-то неповторимый сценический образ.

Мастером конферанса, без сомнения, был Иракий Андроников. Он заложил методические основы современного конферанса, до сих пор является примером для подражания многим собратям по выступлению. Свой первый выход на профессиональную сцену он сумел даже превратить в шуточный эстрадный номер и свой триумф¹. Его рассказы, записанные на киноплёнку, до сих пор являются кладом умного и яркого конферанса.

¹ См. видео по этой ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=BqNmH06rMXg>

В Астраханской государственной консерватории на протяжении многих лет, начиная с основания вуза, всегда были интересные Ведущие многочисленных концертов. Одними из них, без сомнения, стали Ангелина Григорьевна Бабаян и Любовь Павловна Власенко. Их можно назвать нашими учителями в этой сложной двуединой профессии Ведущий-Конферансье.

Ангелина Григорьевна Бабаян (1948-2019). «Какое чудо – услышать прекрасный симфонический оркестр!». Эти искренние слова благодарных слушателей абонементных концертов Астраханского музыкального театра, открывшегося весной 1996 года, запомнились не меньше, чем концертные номера замечательно выстроенных программ: «Симфонический оркестр», «Творческие портреты исполнителей» и особенно «Дебюты», где на одной сцене с профессионалами (в составе театрального оркестра были исключительно воспитанники Астраханской консерватории) вдохновенно выступали юные солисты – одарённые дети, учащиеся музыкального училища и студенты консерватории, демонстрируя неразрывную связь трёхзвенной цепочки «школа-училище-вуз». Инициатором абонементных концертов и бессменным музыкальным руководителем всех программ с участием оркестра являлся художественный руководитель и главный дирижёр молодого театра И.А. Сметанин. А вела концерты заслуженный работник культуры России, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской консерватории А.Г. Бабаян. «Ее краткие и страстные монологи органически вплетались в ткань всей программы, а не были просто необходимыми мостиками-переходами от одного номера к другому» [1]. Для примера приведём два сохранившихся практически только в моем архиве голоса А.Г. Бабаян и её ведение концертов в Астраханской государственной консерватории. Один – посвящённый памяти жертв землетрясения в городе

Спитак (Армения) в 1988 году¹ и, другой, её ведение концерта памяти профессора вуза, доктора искусствоведения М.А. Этингера, прошедший еще 13 апреля 2004 года². Даже этих коротких примеров будет достаточно, чтобы понять основной стиль Ведущей программ: с чёткостью произнесённых слов, даже с их жёсткостью, с продолжительными паузами, с лёгким «армянским» акцентом речи и строгостью во всем, в том числе и в одежде, в подчёркнутой её эlegantности.

Любовь Павловна Власенко (1949-2020). Она – легендарная личность культуры Астраханской области, профессор Астраханской государственной консерватории. Почти полвека (с 1973 года) Любовь Павловна работала в вузе, с 1981 года заведовала кафедрой хорового дирижирования. В период с 1973 по 1983 годы Л.П. Власенко возглавляла Астраханское региональное отделение «Всероссийского хорового общества», руководила Городской хоровой капеллой. В 1994 году совместно с Сергеем Евгеньевичем Комяковым создала и являлась бессменным хормейстером Камерного хора «Лик». С 1985 – по 2007 годы работала хормейстером, а потом, в период 2008–2011 была ещё и руководителем Хора студентов Астраханской государственной консерватории. В её дирижёрском репертуаре были многочисленные произведения классической и современной музыки (в том числе – сочинения А. Павлючука, А. Рындина, Ю. Машина, В. Ходоша, других астраханских и российских композиторов). Обладая мощным и красивым голосом, она ещё выступала и с сольными концертами, многочисленными тематическими программами.

Особая сторона дарования Любви Власенко – обстоятельные литературные труды.

¹ См. видео по этой ссылке: <https://youtu.be/eHVcqNsFkrY>

² См. видео по этой ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=dHJyr5oNBtg&t=160s>

В их числе: «Панорама музыкальной жизни Астрахани» (удостоенная литературной премии мэра Астрахани им. В. Хлебникова); монография «Наталья Тарасова, или Жизнь в режиме non stop»; «Сергей Комяков. Творчество как смысл жизни», «Квартет «Скиф». 20 лет вместе». В ряде изданий она выступала и как автор статей, и как составитель, и как редактор. Под её началом и с её участием как автора выпущены большие сборники к 45-летию (2014 год) и 50-летию (2019 год), посвящённые педагогам и выпускникам Астраханской государственной консерватории.

Как Ведущая, и чаще как Конферансье многих важных и памятных концертов, она особо отличалась ярким темпераментом, образностью мышления, театральностью и даже пафосностью. Знание истории страны, её культурных завоеваний, богатый опыт позволяли делать любой концерт не просто ярким и незабываемым, но основательно продолжительным, насыщенным информацией. Казалось, у неё не было границ во времени и пространстве. В руках у неё, как правило, был маленький блокнот, в который она практически не заглядывала, называя многочисленные даты, факты из биографии того или иного композитора, события, в том числе истории Астраханской консерватории. Она никогда, импровизируя, на отходила от стержня заявленной программы.

В одном из сохранившихся интервью, хранящимся в личном архиве, она рассказала, что, как Ведущая, она должна была, как бы перевоплощаться, подстраиваться под эпоху, в том числе голосом, сценическим образом. Врождённая театральность, опыт существования на сцене, делал её речь свободной, даже «летающей».

У неё был свой неповторимый стиль! Чёткая дикция определялась и профессией, умением работать голосом и с голосом. Она никогда не пользовалась микрофоном, но её всегда было слышно в любой точке большого, акустически сложного большого зала Астраханской консерватории.

И ещё одна деталь: она в подавляющих случаях своих творческих выступлений прежде всего выступала со сцены, но, так получилось, в последний год своей жизни она как бы спустилась вниз, в зрительный зал, поближе к слушателю. И тут у неё появились новые краски общения, ведения концертов. Для примера приведём её одно из последних выступлений в Астраханской консерватории, которое было посвящено её юбилею (22.12.2019)¹.

В разных ситуациях современные уже Ведущие и Конферансье Астраханской государственной консерватории продолжают опираться на идеи сценической подачи материала своих Учителей, в той или иной степени продолжая их традиции.

Список источников

1. Дымов Г. Поспешите на свидание // Астраханские известия. 2001. 26 декабря.

References

1. Dy`mov G. Pospeshite na svidanie // Astraxanskije izvestiya. 2001. 26 dekabrya.

¹ См. видео по этой ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=nCC-CN7Rwwg>

В.В. Дорожкин

Астраханская государственная консерватория

ПРОЦЕСС ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛЕВОЙ РУКИ КАК ОДНОГО ИЗ КОМПОНЕНТОВ ПРАВИЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ НА ТРОМБОНЕ

THE PROCESS OF USING THE LEFT HAND AS ONE OF THE COMPONENTS OF CORRECT TROMBONE PLAYING

Аннотация: В статье раскрывается ряд проблем, связанных с правильной постановкой левой руки, верным распределением нагрузки на тело исполнителя и преодолением различных трудностей при исполнительстве на тромбоне. Цель данной работы – на основе имеющихся методик и собственных практических выводов способствовать развитию верных исполнительских навыков и приёмов игры на одном из сложнейших духовых оркестровых инструментов, в раскрытии особенностей погружения исполнителя в музыкальный процесс.

Abstract: The article reveals a number of problems associated with the correct positioning of the left hand, the correct distribution of the load on the performer's body and overcoming various difficulties when performing the trombone. The purpose of this work is, based on existing methods and our own practical conclusions, to promote the development of correct performing skills and techniques for playing one of the most complex wind orchestral instruments, in revealing the features of the performer's immersion in the musical process.

Ключевые слова: исполнительские проблемы, исполнительский аппарат, музыкальный процесс, нарушение и формирование осанки.

Keywords: performing problems, performing apparatus, musical process, violation and formation of posture.

Одной из важнейших задач в современном мире является приобщение и прививание любви подрастающего поколения к искусству, в данном случае к музыкальному и к живым (акустическим) инструментам. Эту благородную цель преследуют множество педагогов и учебных заведений специального образования, среди которых важная роль отведена музыкальным школам и школам искусств. Они позволяют будущим музыкантам соприкоснуться с ярким миром музыкальных красок, раскрыть в себе способности, о которых они могли не подозревать, а некоторым – всерьёз задуматься о выборе профессии музыканта.

Музыканту-исполнителю необходимо ещё на начальной стадии обучения заложить базовые навыки игры на инструменте. От того, насколько эффективно ра-

ботает методика, которую применяет педагог, зависит исполнительский уровень обучающегося и его восприятие музыкального мира в целом. Многие определяются индивидуальными качествами ученика, поэтому универсальной системы обучения игре на духовом инструменте не может быть в принципе, но можно установить, какая методика подходит большинству, и на её основе делать исключения в отдельных областях для тех учеников, которые по каким-либо причинам не могут следовать основным правилам.

Несмотря на огромное количество разного рода проблем, будь то связанных с психологическими или физическими составляющими... а в частности с амбушюром, работой языка, дыхания и даже работой правой руки, мало работ обращали должного внимания правильной работе

левой руки. В то время как комфортное положение инструмента и грамотное распределение веса, его давление на руку, является немаловажным фактором, если учесть, что исполнителю приходится во время занятий играть довольно-таки продолжительно по времени.

Некомфортное положение инструмента в левой руке может привести к ряду проблем, связанных не только с затруднением исполнения, но и проблем со здоровьем. Малоподвижность, отсутствие гибкости исполнительских элементов (свобода рук, амбушюра, исполнительского дыхания), может вылиться в самые разные заболевания нервной системы и внутренних органов.

Многие люди считают эту патологию не столь существенной в ряду других очень серьёзных исполнительских элементов. Существует прямая связь между положением левой руки и амбушюром. Правильное положение исполнительских элементов является не только залогом комфортного исполнения на музыкальном инструменте, но и крепкого здоровья. Ведь именно правильная и естественная работа механики нашего тела помогает нам исполнять музыку наилучшим образом, а также сохранять здоровье.

Сохранение правильного и грамотного распределения нагрузки является основной профилактической мерой для предупреждения нарушений. Ведь неправильное положение провоцирует формирование у человека быстрой утомляемости, общего некомфортного состояния. Помимо этого, может привести к развитию сколиоза, который является предвестником других серьёзных заболеваний. Кроме того, хорошая и правильная работа всех исполнительских элементов придаёт уверенности в себе, в своих силах, позволяет лучше и комфортнее погрузиться в музыкальный процесс.

Существуют методические разработки в области взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата, однако проблема положения левой руки при игре на тромбоне не поднималась до настоящего времени исполнителями, по

крайней мере, так широко, и потому представляется актуальной.

Хотелось бы отметить работы некоторых исследователей-исполнителей, которые обращали внимание на нюансы, связанные с другими исполнительскими элементами. В частности, заслуживает внимания статья профессора Московской государственной консерватории Эркина Бахтияровича Юсупова, в которой раскрываются проблемы, связанные с амбушюром, с так называемой игрой «на улыбке». Последняя приводит к чрезмерному перенапряжению губных мышц и создаёт излишнее давление, препятствующее правильному формированию, «собираению» аппарата [см. об этом: 1].

В своих работах и одном из интервью известный тубист, автор игровой философии Арнольд Джакобс акцентирует внимание на том, что к нему обращались студенты на протяжении многих лет с проблемами, связанными с амбушюром: «Самые общие проблемы, которые я видел за прошедшие шестьдесят лет, в течение которых я преподавал – проблемы, связанные с дыханием и языком. Довольно удивительно, что я редко нахожу проблемы с амбушюром. Это, возможно, звучит странно, потому как люди приходят ко мне из-за проблем, связанных с их амбушюром, но часто амбушюр, реагирующий на плохой набор обстоятельств и терпящий неудачу – это просто следствие и эффект. Если мы изменим причину, то это легко изменит амбушюр. Он не ломается, он продолжает работать при невозможных условиях» [2, с. 62].

В теле человека все взаимосвязано, и порой неправильная работа одного, сказывается на другом. В пример можно привести триггерные точки (обозначающий фокус гиперраздражимости ткани, болезненный при сдавливании), зоны гипертонуса мышечных тканей, которые в свою очередь реагируют на неправильную работу мышц в ближайших областях и принимают всю нагрузку на себя.

Исходя из этого, следует, что на такую проблему, как удобство положения инструмента в руке, стоит и нужно обра-

тить внимание, так как по собственному опыту, это сильно влияет на качество игры.

Постановка исполнительского аппарата – процесс овладения совокупностью приёмов и правил рационального взаиморасположения и взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата музыканта с инструментом. Рациональная постановка помогает исполнителю при наименьших затратах сил и времени добиться качественных результатов игры. Постановку исполнительского аппарата можно сравнить с правильной осанкой человека, которые тоже имеют между собой взаимосвязь.

Формирование осанки начинается с самого раннего возраста. Правильная осанка имеет чёткие критерии. Она характеризуется: прямым положением головы и позвоночника; симметричными надплечьями, лопатками; практически горизонтальной линией ключиц; одинаковыми треугольниками талии (то пространство, которое образовано между талией и опущенными руками) и так далее...

Осанка напрямую зависит и от психического состояния человека. Очень большое влияние на осанку оказывает развитость мышц шеи, спины, живота, нижних конечностей, а также сила этих мышц, которая определяет, насколько долго они могут находиться в статическом напряжении.

Нарушения – это состояние, при котором нарушена свободная механика тела в результате слабозрванного мышечного корсета или неправильного распределения нагрузки на группы мышц, удерживающих в правильном положении.

Как правило, нарушения в постановке встречаются чаще всего у учащихся музыкальных школ или студентов училищ, но не являются исключением и профессиональные исполнители. Встречаются музыканты, которые с начала обучения приучились играть таким образом и они вынуждены не обращая внимания играть так и дальше. Но есть и те, кто приобретает подобные нарушения. Причинами появления могут быть бесконтрольная игра или чрезмерная нагрузка.

Нарушения могут быть и врождёнными, но здесь уже желательно проконсультироваться с врачом, и если это не вредит здоровью, то так же, как и любому исполнителю, находить максимально комфортное и удобное положение инструмента во время исполнения. Из-за неправильного положения тела или инструмента у исполнителя, он вынужден принимать неправильную позу при работе.

В результате профессиональной деятельности, связанной с длительным нахождением в одной позе (работа за столом с постоянно наклонённой головой, просто неправильная поза на стуле, привычная неправильная осанка), с бесконтрольной работой механики тела, может появиться нарушение осанки. Стоит заметить, что при нарушении осанки работа мышц становится неравномерной, а это приводит к ещё большему искривлению позвоночника.

Обладатель неправильной постановки производит впечатление усталого и неуверенного в себе человека. Так ещё у таких людей можно найти массу показателей нарушения работы многих исполнительских элементов. Вследствие неправильного распределения нагрузки на тело, организм начинает компенсировать эту нагрузку не всем телом, а отдельными составляющими этого тела. Со временем это приводит к зажимам, воспалению триггерных точек, сколиозу и ряду других причин, мешающих свободному владению тела.

Если инструмент в руке доставляет дискомфорт при игре, то это влияет на многие важные аспекты, в том числе: смещение угла игры на амбушюре, приподнимание плеч вверх, зажима шеи, зажима гортани, и это ещё малая часть важных элементов, которые кардинально меняют удобство при игре, а значит качество исполнения. Проще говоря, музыкант во время исполнения тратит часть сил на борьбу с собой, а не отдаётся полностью музыке...

Например, у обладателей сутулой спины можно отметить увеличение нагрузки на органы грудной (сердце, лёг-

кие) и брюшной (печень, желудок, кишечник) полостей. Повышение нагрузки на вышеперечисленные органы является следствием повышения давления и смещения этих органов вниз. Расслабляется брюшной пресс, обвисает грудь. Со временем нарушение осанки приводит к заболеваниям позвоночника. Так, межпозвоночные диски, расположенные между отдельными позвонками, при круглой спине сдавливаются, теряют свою форму, а в некоторых местах и стираются. Позвонки трутся один о другой, сдавливая нервы, отходящие от спинного мозга. развиваются некоторые глазные болезни. Эти неприятные последствия плохой осанки обычно проявляются после сорока лет.

С другой стороны, у сутулых людей отмечается постоянное напряжение мышц спины и шеи, что приводит к их переутомлению. Это состояние является причиной частых головных болей, чувств скованности и болезненности в затылочной области, шее, между лопатками и пояснице. Но и это ещё не все. Проблемы в шейном отделе позвоночника приводят к нарушению кровообращения сосудов головы и, как следствие, к ухудшению питания кожи лица. В свою очередь кожа, лишённая необходимой «подпитки», тускнеет и быстро стареет. Более того, скованность в шейном отделе очень часто сопровождается болевыми ощущениями, из-за которых мы невольно напрягаем мышцы лица. А это – вызывает целый ряд косметических дефектов. Во-первых, возникает спазм сосудов, ухудшающий питание кожи. Цвет лица становится нездоровым. На нем появляются пятна и неровности. Во-вторых, скованность мышц нарушает мимику лица. А постоянное напряжение приводит к образованию морщин. В-третьих, что самое опасное, круг этот замкнутый, потому что болевой синдром вызывает спазм, а спазм сосудов усиливает болевой синдром.

Особенно актуальна проблема сколиозом у подростков. Ввиду их быстрого роста в этот период мышечные ткани не успевают окрепнуть, что способствует искривлению позвоночника, особенно ес-

ли приходится часами держать какой-либо инструмент в одном положении при занятиях.

Некоторые из тех, с кем приходится заниматься и ставить правильно инструмент в руку, уже на первых уроках интуитивно исправляли осанку. Профилактика поиска и закрепления правильных результатов должна быть постоянной, так как отсутствие внимания в этом направлении влечёт образование так называемых «профессиональных болезней», а лечение их требует много времени и всяческих затрат. Первым делом, чтобы приступить к поиску, как и в любой профессиональной деятельности, требуется система, внимание и терпение, медленная отработка (доведение до лучшего результата, а после закрепление каждодневными занятиями).

Систематические занятия должны быть комплексными и включать:

1. организацию и строгое соблюдение правильного режима дня (время сна, бодрствования, питания и т.д.),

2. правильные и точные утренние разыгрывания, на которых осваиваются, отрабатываются и закрепляются наилучшие результаты. А вечерними занятиями проверка и закрепления работы в течение дня, в том числе и художественной составляющей,

3. постоянное наблюдение и прослушивание эталонных записей, для ориентира,

4. занятия плаванием, лёгкой атлетикой без сильных нагрузок,

5. отказ от таких вредных привычек, как стояние на одной ноге, неправильное положение тела во время сидения, отказ от положения сидя нога на ногу (тело должно быть собранным, но не зажатым и не расхлябанным),

6. для понимания как должны чувствовать себя плечи во время игры на инструменте, нужно оттягивать их максимально вниз, не допуская задираания вверх,

7. нахождение центра инструмента и расположить кисть так чтобы баланс инструмента висел ровно, без опрокидываний,

8. правильное положение головы: голову нужно держать прямо, не напрягая шеи и стараться не опускать её вперёд, так как это мешает работе гортани,

9. сохранение кисти левой руки по одной диагонали,

10. повисание тромбона на пальцах, не допуская зажима в кистевой области.

Для выявления нарушений у себя лично и своих студентов необходимо использовать метод наблюдения:

1) обращать внимание на чистоту звука, чтобы в нем не присутствовали призвуки, а их наличие говорит о некотором неудобстве и неполном КПД от процесса исполнения. Это же может привести к множеству проблем.

2) важно иметь в голове «идеал звучания», горизонт, к которому нужно стремиться (наше сознание гораздо быстрее поможет сделать всю работу правильно, если оно будет знать, что от него хотят). Другими словами, имея ориентир звучания в голове, можно легче скопировать и приблизить своё исполнение к идеалу.

3) так как тромбон имеет кулисную систему, а другие медные инструменты – машинку с клапанами, это доставляет ещё большую трудность в освоении инструмента, любые переходы нот становятся сложными, и каждая нота получается, как бы отдельно. На таких переходах можно легко проверить насколько процесс всех

исполнительских элементов работает слаженно и легко.

4) что касается левой руки в отдельности, то здесь все достаточно просто: важно чтобы инструмент, без особых усилий, лежал в руке по центру тяжести (на сколько это возможно), так как, если отсутствует надобность, его нужно постоянно удерживать, сжимая ладонь, то автоматически убирается давка на амбушюр и избегаются проблемы с триггерными точками в области плеч и шеи. Очень важно при этом не прижимать локти к телу, что может привести к обратному, совершенно ненужному эффекту зажатия, в том числе и психологическому.

При использовании этих и многих других методов выявляются проблемы с зажимами, неуверенной игрой. Очень важно грамотно использовать механику тела не только мышечную, но и как рычажную систему, этот подход поможет нам сохранить функциональность всего тела. Срабатывает пример «рычажной системы»: спортсмен в спортивном зале поднимает большой груз не только усилием мышц, но и знанием анатомии своего тела, чтобы не надорваться. Таким образом, между правильной игрой и здоровьем существует прямая связь, правильная игра – это не только залог качественного исполнения, но и крепкого здоровья.

Список источников

1. Юсупов Э.Б. Некоторые рекомендации по исправлению амбушюра» // Электронный ресурс: http://www.muza.by/ru/events/blogs/nekotorye_rekomendacii_po_ispravleniyu_nepravilnogo_ambushyura..html (дата обращения: 27.10.2023).
2. Jacobs A. Song and Wind. Windsong Pr Ltd. 276 p.

References

1. Yusupov E.B. Nekotory`e rekomendacii po ispravleniyu ambushyura» // E`lektronny`j resurs: http://www.muza.by/ru/events/blogs/nekotorye_rekomendacii_po_ispravleniyu_nepravilnogo_ambushyura..html (data obrashheniya: 27.10.2023).
2. Jacobs A. Song and Wind. Windsong Pr Ltd. 276 p.

О.А. Иванова

Астраханская государственная консерватория

**ЭКСПЕДИЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
НА ТЕРРИТОРИИ АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ.
РАБОТА С АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ**

**EXPEDITION ACTIVITY ON THE TERRITORY OF THE ASTRAKHAN
REGION. WORK WITH ARCHIVAL MATERIAL**

Аннотация

Статья посвящена вопросам сохранения и реконструкции традиционного фольклора Астраханской области. В качестве примера рассматривается экспедиционная деятельность кафедры народного пения и этномусыкологии Астраханской государственной консерватории. Также приводятся данные по результатам работы с архивным материалом АГК.

Abstract

The article is devoted to the preservation and reconstruction of the traditional folklore of the Astrakhan region. As an example, the expeditionary activity of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Astrakhan State Conservatory is considered. The data on the results of work with the archive material of the AGC are also provided.

Ключевые слова: традиционная культура, астраханский песенный фольклор, реконструкция, Тишково, Басы.

Keywords: traditional culture, Astrakhan song folklore, reconstruction, Tishkovo, Bases.

Вопрос о сохранении традиционной культуры и её реконструкции систематически поднимается исследователями фольклора. Астраханский песенный фольклор зафиксирован в таких сборниках как «Былины и песни астраханских казаков» А.А. Догадина [2], «Русские народные песни Астраханской области» [4, 10], «Песни астраханских липован» [9], «Сто русских народных песен Астраханской области» [8] А.С. Ярешко, «Русские свадебные песни и причитания Волго-Ахтубинской поймы» [7], «Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах» [5, 6] Е.М. Шишкиной, «Свадебный обряд астраханских липован» И.В. Тарасовой [1] и других представителей современной этномусыкологии. Особую роль в практической деятельности фольклориста играет архивный материал для соответствия эталонного аутентичного звучания [см. об этом: 3].

В процессе сохранения традиционной культуры большую роль также играют экспедиционные выезды. На современном этапе развития традиционная культура претерпевает множество изменений. Это касается как этнографического, так и песенного материала, хотя его изменение происходит значительно медленнее. В целом нарушается процесс передачи знаний через активную форму бытования фольклора. По большей части песенное творчество трактуется в качестве концертного исполнительства. Тем не менее, молодое поколение понимает степень значимости сохранности культурного наследия своей локальной традиции. Некоторые сами организуют запись, во время которой старожилы села рассказывают о старине и исполняют местные песни. Такими данными они делятся с собирателями фольклора, понимая, что материал должен продолжить свою жизнь.

Так, в ходе экспедиции в 2012 году в село Замьяны из архива местного Дома Культуры нам передали такую запись. В 2023 году в селе Басы также с нами поделились видеоматериалами.

Одной из задач музыкально-этнографических экспедиций стало выявление современного состояния традиционной культуры. Но не менее важен процесс её изменчивости. Такие наблюдения можно провести путём сравнительного анализа записей разных лет. Из числа архивных записей на данный момент такой хронологии подлежат песенный материал села Успех и Тишково, поскольку работа с архивом ещё не завершена.

В ходе сравнительного анализа записей, осуществлённых в селе Тишково, возможно выявить следующую тенденцию. При сохранении музыкальной фактуры, наблюдается изменение тембральной краски песен. Руководитель (Верещагина Мария Николаевна) в разные годы существования ансамбля распределяет голоса в соответствии с вокальными возможностями участниц коллектива и при возникновении трудных вокальных моментов берёт на себя функцию того или иного голоса. Роль запевалы всегда у руководителя.

Хочется также отметить некоторые сёла, песенный материал которых уже известен по нотным публикациям, был записан в ходе музыкально-этнографических экспедиций, но всё же открывается новыми инструментальными и песенными образцами, которые не вошли в ранее опубликованные сборники и

не были записаны в экспедициях XXI века. Например, наигрыши на балалайке села Алексеевка Володарского района. Они имеют названия: «под мужскую пляску», «под женскую пляску», «выход жениха для поздравления невесты с законным браком» и т.д. Село Образцово-Травино также радует своим репертуаром. Среди образцов зафиксированы свадебные песни «Там за речкой свечи горят» и «Высоко солнце всходило». Крайняя из перечисленных реализуется на сюжет песни «Заря-зорюшка».

Сейчас на кафедре народного пения и этномузыкологии Астраханской государственной консерватории имеющийся архивный материал хранится в разных форматах. Его можно разделить на три группы: аудиозаписи, видеозаписи и аудиозаписи на бобинах. Последние имеют особую ценность, поскольку хранят записи прошлого века с 1964 по 1990 годы. Не все бобинные носители сопровождаются паспортными данными и не всегда можно выявить репортёра, но из того числа записей, что уже удалось оцифровать, особо выделяется экспедиционная работа Иневатова Ивана Ивановича – сотрудника Астраханского научно-методического центра народной культуры и Гузенко Константина Владимировича – доцента Астраханской государственной консерватории. Хочется выразить им огромную благодарность за своевременную помощь в вопросе сохранения традиционной культуры Астраханской области.

Список источников

1. Возрождая традиции. Свадебный обряд астраханских липован: сб. материалов / авт.-сост. И.В. Тарасова; вступ. ст. С.А. Михайленко, С.И. Кулибаба; ред. нотн. расшифровок Е.А. Соколюк; ОАО «ГАЗПРОМ»; Центр культуры «Виктория». Астрахань: Факел: Астраханьгазпром, 2007. 45 с.
2. *Догадин А.А.* Былины и песни астраханских казаков. Астрахань: Издание Астраханского казачьего войска, 1911, 1913, 1914.
3. *Иванова О.А.* Результат экспедиционной деятельности в Астраханской области на примере масленичного обряда старообрядцев-липован села Успех Камызякского района // Вестник Астраханской государственной консерватории. Материалы Международной научно-

практической конференции «Межкультурный диалог в полиэтнических регионах» в рамках Каспийского научно-образовательного конгресса. 2023. № 2(2). С. 22-28.

4. Самаренко В.П., Этингер М.А. Русские народные песни Астраханской области – М.: Советский композитор, 1978. 142 с.

5. Шишкина Е.М. Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах. Астрахань: Полиграфком, 2012. Том I. 228 с. (Серия «Традиционная музыка Нижнего Поволжья». Вып. 2).

6. Шишкина Е.М. Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах. Астрахань: Полиграфком, 2014. Том II. 210 с. (Серия «Традиционная музыка Нижнего Поволжья». Вып. 3).

7. Шишкина Е.М. Русские свадебные песни и причитания Волго-Ахтубинской поймы (Астраханская область). Астрахань: Нова, 2003. 244 с. (Серия «Традиционная музыка Нижнего Поволжья». Вып. 1).

8. Ярешко А.С. Сто русских народных песен Астраханской области. Астрахань, 1974. 120 с.

9. Ярешко А.С. Песни астраханских «липован» [Ноты]: (записи 70-х г. XX в.): [голос (хор) без сопровожд.]. М.: Композитор, 2007. 59 с.

10. Ярешко А.С. Русские народные песни Астраханской области. М.: Композитор. 2008 г. 142 с.

References

1. Vozrozhdaya tradicii. Svadebny`j obryad astraxanskix lipovan: sb. materialov / avt.-sost. I.V. Tarasova; vstup. st. S.A. Mixajlenko, S.I. Kulibaba; red. notn. rasshifrovok E.A. Sokolyuk; ОАО «GAZPROM»; Centr kul`tury` «Viktoriya». Astraxan`: Fakel: Astraxan`gazprom, 2007. 45 s.

2. Dogadin A.A. By`liny` i pesni astraxanskix kazakov. Astraxan`: Izdanie Astraxanskogo kazach`ego vojska, 1911, 1913, 1914.

3. Ivanova O.A. Rezul`tat e`kspedicionnoj deyatel`nosti v Astraxanskoj oblasti na primere maslenichnogo obryada staroobryadcev-lipovan sela Uspex Kamy`zyakskogo rajona // Vestnik Astraxanskoj gosudarstvennoj konservatorii. Materialy` Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Mezhkul`turny`j dialog v polie`tnicheskix regionax» v ramkax Kaspijskogo nauchno-obrazovatel`nogo kongressa. 2023. № 2(2). S. 22-28.

4. Samarenko V.P., E`tinger M.A. Russkie narodny`e pesni Astraxanskoj oblasti – М.: Sovetskij kompozitor, 1978. 142 s.

5. Shishkina E.M. Astraxanskie lovcy v svoix pesnyax, obryadax, skazaniyax, legendax. Astraxan`: Poligrafkom, 2012. Tom I. 228 s. (Seriya «Tradicionnaya muzy`ka Nizhnego Povolzh`ya». Vy`p. 2).

6. Shishkina E.M. Astraxanskie lovcy v svoix pesnyax, obryadax, skazaniyax, legendax. Astraxan`: Poligrafkom, 2014. Tom II. 210 s. (Seriya «Tradicionnaya muzy`ka Nizhnego Povolzh`ya». Vy`p. 3).

7. Shishkina E.M. Russkie svadebny`e pesni i prichitaniya Volgo-Axtubinskoj pojmy` (Astraxanskaya oblast`). Astraxan`: Nova, 2003. 244 s. (Seriya «Tradicionnaya muzy`ka Nizhnego Povolzh`ya». Vy`p. 1).

8. Yareshko A.S. Sto russkix narodny`x pesen Astraxanskoj oblasti. Astraxan`, 1974. 120 s.

9. Yareshko A.S. Pesni astraxanskix «lipovan» [Noty`]: (zapisi 70-x g. XX v.): [golos (xor) bez soprovozhd.]. М.: Kompozitor, 2007. 59 s.

10. Yareshko A.S. Russkie narodny`e pesni Astraxanskoj oblasti. М.: Kompozitor. 2008 g. 142 s.

Е.С. Тыщенко

Астраханская государственная консерватория

**ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО
КАЗАЧЬЕГО КОСТЮМА АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ:
РЕКОНСТРУКЦИЯ КОСТЮМНОГО КОМПЛЕКСА НАЧАЛА XX ВЕКА**

**FEATURES OF THE TRADITIONAL WOMEN'S COSSACK COSTUME
OF THE ASTRAKHAN REGION: RECONSTRUCTION OF THE COSTUME
COMPLEX OF THE EARLY 20TH CENTURY**

Аннотация

Статья посвящена традиционному комплексу женской одежды астраханских казаков XIX – начала XX вв., рассматривается опыт реконструкции в рамках проектной деятельности кафедры народного пения и этномузыкологии астраханской государственной консерватории. Прослеживаются общие стилистические черты донской одежды и станиц астраханского края. Отмечается использование локальных названий деталей костюма. Так же в статье упоминаются некоторые современные исследователи традиционного казачьего костюма. Среди них Е.Н. Лапина, А.И. Яблокова, И.В. Водовозова и др. Освещается процесс реконструкции в современных условиях, и выявляются пути дальнейшего применения материала по данному вопросу.

Abstract

The article is devoted to the traditional women's clothing complex of Astrakhan Cossacks of the XIX – XX centuries, the experience of reconstruction within the framework of the project activities of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Astrakhan State Conservatory is considered. The general stylistic features of the Don clothes and the villages of the Astrakhan region are traced. The use of local names of costume parts is noted. The article also mentions some modern researchers of the traditional Cossack costume. Among them are E.N. Lapina, A.I. Yablokova, I.V. Vodovozova, etc. The process of reconstruction in modern conditions is highlighted and the ways of further application of the material on this issue are identified.

Ключевые слова: традиционный костюм, женский казачий костюм, традиционная культура астраханских казаков, реконструкция костюма.

Keywords: traditional costume, female Cossack costume, traditional culture of Astrakhan Cossacks, costume reconstruction.

Возрождение и развитие этнокультурных традиций сегодня становится все более популярным, и многолетний труд фольклористов оказывается не напрасным. В настоящее время возрастает роль казачества в современном обществе и популяризация традиционного нематериально-культурного наследия разных этнических групп казаков. Не исключением стала и традиционная культура астраханских казаков. Одним из примеров приобщения аудитории к местному фольклору стал

проект ПАО Лукойл под названием «Далеко-далёко степь за Волгу ушла», реализованный преподавателями и студентами кафедры народного пения и этномузыкологии Астраханской государственной консерватории в 2022-2023 учебном году.

В рамках проекта были организованы и проведены концертные выступления с интерактивом на музыкально-этнографическом материале сёл Астраханской области, в том числе казачьих станиц, мастер-классы по песенной куль-

туре, народному танцу, игре на фольклорных инструментах, прикладному творчеству. А также на основе архивных фотоматериалов, сделанных среди городского населения Астрахани в конце XIX – начале XX века, была предпринята реконструкция традиционной одежды казаков,

демонстрирующая городской стиль. В результате чего Астраханская консерватория получила в длительное пользование коллекцию (10 комплектов казачьих костюмов, один из них представлен в примере 1).

Пример 1. Новая коллекция реконструированных традиционных костюмов. Фотография. Автор Старостина Н.С. (2023)



К сожалению, в настоящее время существует всего лишь несколько статей, посвящённых особенностям традиционного женского костюма [1, 6], в частности, костюму донских казачек. Отдельную информацию, связанную со спецификой казачьей одежды, можно найти в изданиях по истории казачьих станиц таких исследователей XIX – начала XX веков, как В.Д. Сухоруков [5], А.И. Ригельман [4], Н. Яковлев [7].

Частные коллекции или музейные экспонаты не имеют научного описания. Историк Е.Н. Лапина в своей статье «Реконструкция одежды донской казачки XVI – начала XVIII веков» отмечает, что «костюм казачки – это целый мир. Каждое войско, каждая станица и даже каждый казачий род имели особый наряд.

Знатность рода, семейное положение количество детей – все это отражалось в казачьем костюме. В отличие от мужского старинный женский казачий костюм бытовал на Дону более продолжительное время, постепенно преобразуясь в связи с изменениями условий жизни. Характер и особенности женской одежды объясняются происхождением казачек. Женщины долгое время сохраняли традиционную одежду тех мест, откуда они пришли на Дон. Одни попали сюда в качестве ясырок (пленниц) – татарки, турчанки, ногайские женщины. Другие – из русских селений... Поэтому основные типы казачьей женской одежды: сарафанного комплекса на Урале и в Сибири, понёвного – на Кубани, тип – кубелек на Дону и тип нижнее платье и бешмет на Тереке, складывались на протяжении веков под влиянием соседних славянских, тюркских и кавказских народов» [1].

Если говорить о костюме астраханской казачки XVI – XVIII веков, то, к сожалению, не сохранилось ни достоверных описаний, ни изобразительных источников, ни тем более артефактов, по которым можно достоверно судить об облике костюма данного периода. Можно лишь выдвинуть предположения, основанные на более поздней информации. Во время реконструкции традиционных женских костюмов астраханских казачек, мы опирались на фотографии из астраханских фотоальбомов [2], так же на этнографические сведения, записанные от информантов из астраханских станиц, а также экспедиционные заметки по традиционному костюму Ириной Водовозовой (астраханский мастер, исследователь русского костюма).

Традиционный женский костюм Астраханской области сохранился большей частью на фотографиях начала XX века. Из немногочисленных рассказов информантов сохранились сведения о наличии некоторых местных особенностей. Например, «в селе Замьяны Енотаевского района на праздник было принято надевать замужним женщинам белые фартуки с кружевом и белые головные платки...». Так же отмечалось, что «оттенки ткани более темных тонов соответствовали одежде более возрастных жительниц. Праздничные наряды хранились, надевались по особым случаям. А расцветка и крой бытовых, повседневных нарядов отличался своей простотой» (см. пример 2).

*Пример 2. Семейный портрет (1912).
Автор И.М. Бочкарев [2, с. 209]*



Культурно-бытовое своеобразие астраханского казачества определялось как его этническим составом, так и регионом проживания, природными условиями Нижнего Поволжья. С одной стороны, казачья культура астраханских казаков уходит корнями в культуру Донского казачьего войска и в культуру русского служилого населения Поволжья, с другой стороны, некоторые традиции были заим-

ствованы от калмыцкого и тюркских народов.

Например, в музейном фонде Астраханского краеведческого музея хранятся образцы традиционных костюмов – комплексы одежды переселенцев, в том числе косоклинный сарафан из парчи, с золотым позументом, поясом, рубахой из тонкого прозрачного сукна с вышитым рисунком из стекларуса.

Такие наряды носили уральские казачки, которые могли переехать в Астрахань из г. Уральск, где раньше находился форпост уральских (яицких) казаков.

Современный исследователь по традиционному казачьему костюму А.И. Яблокова в своей статье «Одежда донских казачек: стереотипы и реальность» [6] отмечает, что казачки Нижнего Дона – линейные, терские – до середины XIX века под традиционное платье «кубелек», состоящее из платья и суконного халата, носили шаровары.

Так же данный исследователь отмечает основные особенности ткани, пошива, кроя костюма донских казачек. Похожие элементы встречаются в описании русских жителей бывших казачьих станиц по астраханскому краю. «Казачки носили **юбки** длинные и широкие, летом – лёгкие, зимой – тёплые из шерстяной полосатой ткани. Богатые казачки имели по 15-20 разных юбок. Праздничные юбки изготавливались из покупной ткани: ситца, сатина, бархата, батиста, нанка, малескина, репса, кашемира. Самые модные юбки шили в то время чаще всего из бенгалина. Чего только нет на этих юбках: сзади сборки и оборки по подолу, клинья, пуговицы, тесьма, бисер, ленты, кружева, оторочка другой тканью. Верхние юбки, особенно праздничные, расклешённые, имели внизу широкий волан (брызжу), отделанный лентой, полоской кружева, плиса. Тёплые юбки шили на тёплой подкладке и внизу со щётками (тесьмой). Они не давали низу подола изнашиваться.

Под верхние юбки надевали нижние юбки, иногда четыре-пять штук. Чем богаче была казачка, тем больше юбок. Их шили из ситца, белого мадаполама или зона (коленкор) и называли зонавыми, зонавками. Двенадцать прямых полотнищ собиралась на талии мелкими складочками под обшивку с длинными концами. Ос-

новная часть сборок приходилась на заднюю часть зонвки. Нижний край юбки украшался оборкой ткани с кружевом. Нижняя юбка шилась длиннее верхней, для того, чтобы снаружи были видны кружева.

Закреплялась на талии при помощи несколько раз оборачивающихся вокруг тела концов обшивки, которые затем завязывались сбоку.

Из той же ткани, что и верхняя юбка, шилась **кофта** сложного кроя. Застёжка на мелкие пуговицы шла сбоку по пройме и по плечу. Небольшой стоячий воротник также застёгивался сбоку. Длинный, присборенный у плеча рукав, широкий до локтя, сужался к кисти. Кофту украшали кружевом и прошивками, которые казачки называли батистовками, также жемчугом, бисером, лентами и пуговицами. В начале XX века распространилась кофта матене – свободного покроя немного ниже талии, распашная с застёжкой спереди, с длинным прямым рукавом и воротником-стойкой. Их носили только замужние женщины» [6].

Большинство исследователей отмечают, что «молодая казачка с праздничным нарядом надевала на причёску фэйшонку. Это шёлковая чёрная кружевная косынка коклюшной работы, связанная по форме узла волос с концами, которые завязывались сзади банта, очень украшала женщину, фэйшонка была очень популярной» [6].

Такая косынка покрывала волосы, убранные в «кичку» – старинный головной убор замужних казачек... А.И. Яблокова отмечает, что «нарядные кички делали из зелёного или бордового бархата, вышивали золотой и серебряной нитью, бисером, жемчугом, зажиточные казачки носили с сорокой «чикилики», а на лоб – металлические украшения. Были кички и в форме небольшой круглой шапочки.

Ходили в кичках все. У богатых кички украшались жемчугом и даже бриллиантами, вышивались золотом или шелками, бисером. К 60-м годам в зажиточных кругах кички вытесняются модными шляпками, чепчиками. Исчезновение кички объясняется её дороговизной. Кичка представляла небольшую круглую шапочку с невысоким околышем и плоским верхом, волосы тщательно зачёсывались под неё, но виднелись спереди и сзади» [6].

При переселении из других регионов жители со временем меняли привычную одежду на варианты одежды на «местный манер». Так, к концу XX века в Астраханской области крой городской парочки на европейский манер вытеснил все остальные костюмные комплексы (пример 3).

При работе с фотоматериалами, мы опирались на варианты городской одежды начала XX века. Основным комплексом одежды женщины конца XIX – начала XX веков являлась «парочка», в состав которой входят: юбка и кофта. Для их пошива использовалась ткань различных оттенков, рисунков, различной плотности. Данная коллекция тому подтверждение [см. пример 1].

Юбки могли быть как сложного кроя (с защипами, сложными закладными горизонтальными или вертикальными складами, отрезными вставными полотнами, декорированные кружевом, бархатными лентами, пуговицами), так и простого (с одним или двумя воланами, или без них). Чаще всего это было поясное изделие в складку, в сборку. В некоторых случаях отмечают, что юбки носились на кулиске, с помощью которой можно было менять фасон юбки – увеличивать пышность с любой стороны или распределять равномерно (пример 4).

К юбкам шились нижние юбки – подъюбки, которые могли одеваться друг на друга в несколько слоёв.



Пример 3. Андрей, Пелагея, Трофим, Евдокия и Наталья Гаранины (1915). Фотоиллюстрация. Автор Ф. Роговенко [2, с. 246]



Пример 4. «Семейный портрет» (1980-е годы). Фотоиллюстрация. Автор неизвестен [2, с. 143]

На подъюбник для пышности могли быть пришиты валаны, а также кружево. Особенности кроя определяли название кофты: «кофта с баской», «коротёна», «прямая с кружевом», «со шнуром» и другие. В большинстве своём кофты носи-

лись на выпуск. Украшались различными брошками, реже бусами. Кофтам был свойственен широкий крой с точки зрения удобства использования в быту в любой этап жизни, с учётом этапа беременности, а после кормления ребёнка (пример 5).

*Пример 5. Семейный портрет (1905). Фотоиллюстрация.
Автор Н.В. Румянцев [2, с. 244]*



При реконструкции кофты можно столкнуться с проблемой оформления «застёжку»: по плечу, по груди, на спине. (На фотографиях такой элемент часто невозможно рассмотреть). Некоторыми исследователями, занимавшимися историей костюма, отмечается, что застёжка по

спине могла быть исключением среди среднего и низшего класса – использование в силу подражания европейской моде.

Однако такой вид застёжки могла позволить себе лишь женщина, имеющая прислугу, которая помогает ей одеваться и раздеваться – скорее всего из зажиточных слоёв общества (пример 6). В коллекциях этнографических музеев Саратова и Волгограда встречаются костюмы с такими видами застёжек по спине.

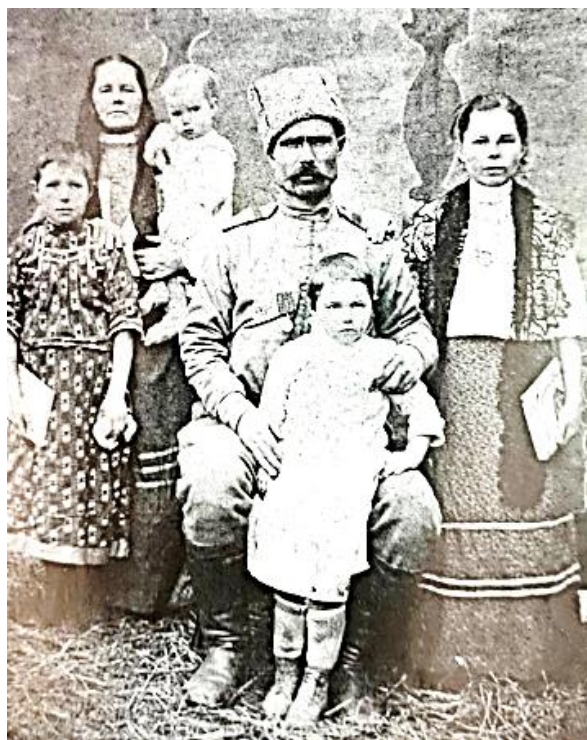
Так и на одной фотографии из альбома астраханских фотоателье можно рассмотреть женщину, стоящую спиной, и у неё на кофте по спине шёл горизонтальный ряд пуговиц [см. пример 6]. Однако, это мог быть и элемент декора.



*Пример 6. Пристать «Кавказ и Меркурий» (начало XX века).
Фотоиллюстрация.
Автор И.М. Бочкарев [2, с. 213]*

Ещё одним важным элементом для женского традиционного костюма является головной убор или причёска. Например, в большинстве регионов России считается, что девушка заплетает волосы в одну косу до свадьбы. Во время свадьбы ей разделяли волосы на две косы и укладывали её в головной убор, прятали под платок. Такая причёска сохранялась у неё на всю жизнь. Однако, в Ставропольском крае незамужние девушки ходят с двумя косами. Данная особенность, скорее всего, была перенята от кавказских народов (пример 7)

В Астраханской области информанты так же отмечают, что свадебный обряд является особым этапом жизни, когда невеста прощается с прошлой жизнью и обретает новую. Этот переход реализуется не только с помощью смены социального статуса, но и с помощью внешних признаков. Происходит смена головного убора (пример 8).



Пример 7. «Семья казака В.Г. Быстрикина» (начало XX века). Фотоиллюстрация. Автор неизвестен [2, с. 159]



Если прежде девушка ходила с одной косой (коса была украшена лентами или «накосниками» – это распространённые украшения и при царском дворе), которая символизировала родительскую волю, то теперь ей разделяли волосы на две равные части, заплетали две косы и скрывали их под головной убор, который у казаков называется кичка. В качестве украшения поверх кички надевается кружевная прямоугольная накидка чёрного цвета «файшонка» чёрный цвет в традиционной культуре символизирует плодородие.

Пример 8. «Жених и невеста» (1912). Фотоиллюстрация. Автор Ф. Роговенко [2, с. 247].

Список источников

1. *Лапина Е.Н.* Реконструкция одежды донской казачки XVI – начала XVIII веков // Электронный ресурс: <https://levykinsky-gorodok.vgr.muzkult.ru/reconstruction> (дата обращения: 18.10.2023).
2. *Нагайкина С.И.* Фотография в Астрахани 1861-1920. Очерки по истории губернской фотографии. Астрахань: ОГУК «АГОИАМЗ». 280 с.
3. Одежда донских казачек // Электронный ресурс: <https://www.liveinternet.ru/users/feodoris/post217484259> (дата обращения: 18.10.2023).
4. *Ригельман А.И.* История о донских казаках. М.: 1846. 191 с.
5. *Сухоруков В.Д.* Статистическое описание земли Донских казаков, составленное в 1822-32 годах. Новочеркасск: Обл. Войска Донского тип., 1891. 302 с.
6. *Яблокова А.И.* Одежда донских казачек: стереотипы и реальность // Электронный ресурс: <https://www.livemaster.ru/topic/2444697-odezhda-donskih-kazachek-stereotipy-i-realnost> (дата обращения: 18.10.2023).
7. *Яковлев Н.Ф.* Материалы по одежде донских казаков // Этнографическое обозрение. 1916. № 1-2. С. 48-50.

References

1. *Lapina E.N.* Rekonstrukciya odezhdy` donskoj kazachki XVI – nachala XVIII vekov // E`lektronny`j resurs: <https://levykinsky-gorodok.vgr.muzkult.ru/reconstruction> (data obrashheniya: 18.10.2023).
2. *Nagajkina S.I.* Fotografiya v Astraxani 1861-1920. Ocherki po istorii gubernskoj fotografii. Astraxan`: OGUK «AGOIAMZ». 280 s.
3. Odezhda donskix kazachek // E`lektronny`j resurs: <https://www.liveinternet.ru/users/feodoris/post217484259> (data obrashheniya: 18.10.2023).
4. *Rigel`man A.I.* Istoriya o donskix kazakax. M.: 1846. 191 s.
5. *Suxorukov V.D.* Statisticheskoe opisanie zemli Donskix kazakov, sostavlennoe v 1822-32 godax. Novoчерkassk: Obl. Vojska Donskogo tip., 1891. 302 s.
6. *Yablokova A.I.* Odezhda donskix kazachek: stereotipy` i real`nost` // E`lektronny`j resurs: <https://www.livemaster.ru/topic/2444697-odezhda-donskih-kazachek-stereotipy-i-realnost> (data obrashheniya: 18.10.2023).
7. *Yakovlev N.F.* Materialy` po odezhde donskix kazakov // E`tnograficheskoe obozrenie. 1916. № 1-2. S. 48-50.

Слово автора

Е.А. Соболева

Астраханская государственная консерватория

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЙ ГЛАЗАМИ «РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРА» (ИНТЕРВЬЮ С ЮРИЕМ ГОНЦОВЫМ)

CERTAIN ISSUES OF TODAY'S REALIAS VIEWED BY AN «AREAL COMPOSER» (AN INTERVIEW WITH YURI GONTSOV)

Аннотация

Данный материал представляет собой интервью с астраханским композитором Ю.П. Гонцовым, профессором Астраханской консерватории, членом Астраханской Региональной Общественной Организации «Союз композиторов». Вопросы, поднимаемые в беседе, затрагивают современные проблемы музыкальной культуры в поле отношений «Композитор – Слушатель», даётся оценка композиторской деятельности последних десятилетий прошлого и нынешнего столетия. Особый акцент в интервью делается на обсуждении понятия «региональный композитор», которое предлагается рассмотреть как социокультурный феномен российского музыкального пространства. Так как композитор и его деятельность является главным элементом в музыкальной системе, то оценка реалий и проблем музыкального искусства сегодняшнего дня именно глазами композитора имеет особый интерес для исследователя. Для обработки информации беседы был выбран метод глубинного интервью.

Abstract

This material is an interview with the Astrakhan composer Yuri Gontsov, professor of the Astrakhan Conservatory, a member of the Astrakhan Regional Public Organization «Union of Composers». The questions raised in the conversation touch upon the modern problems of musical culture in the field of Composer – Listener relations, the assessment of the composer's activity of the last decades of the last and present century is given. Special emphasis in the interview is placed on the discussion of the concept of «areal composer», which is proposed to be considered as a socio-cultural phenomenon of the Russian musical space. Since the composer and his activity is the main element in the musical system, the evaluation of the realities and problems of the musical art of today through the eyes of the composer is of particular interest to the researcher. To process the information of the conversation, the method of in-depth interview was chosen.

Ключевые слова: Юрий Гонцов, композитор, Союз композиторов, музыкальная культура, музыкальное искусство, музыкальное произведение, композиторское творчество, музыка.

Keywords: Yuri Gontsov, composer, Union of Composers, musical culture, «areal composer», musical art, musical composition, composer's creativity, music.

Сегодня самая обсуждаемая тема – нагрывшаяся эпоха перемен. Этот период в истории человечества кто-то связывает с кризисом мировой системы как глобального организма в экономическом, политическом и ценностном форматах, кто-то – с необходимостью обновления управленческих подходов, кто-то ждёт рывка вперёд в более технологизированную модель цивилизации. Важно то, что мы все, так или иначе, вовлечены в эти процессы, ведь они в совокупности отражаются и в культурных институтах. Музыка здесь не исключение, особенно, если речь идёт о системном слове. Мы уже переживали 1917 год, когда академическое музыкальное сообщество революционной России, чтобы пережить классовые чистки, объединялось в различные музыкальные организации, пытаясь доказать пролетарскую родословную великих европейских композиторов, так как всё музыкально-европейское наследие было объявлено буржуазно-чужеродным. Обновлённому музыкальному языку XX века также пришлось отстаивать себя через тернии – от публичного порицания Шостаковича за сумбур вместо музыки, до отлучения Шнитке, Губайдуллиной и др.. «Новое время» наступило в 90-е годы, которые немалая часть культурного сообщества России восприняла как долгожданную свободу творчества. Однако в капиталистических отношениях культура и творчество не выпадают из общей системы и укладываются в прокрустово ложе получения прибыли, что сразу выразилось в появлении различного музыкального продукта сомнительного качества, отвечающего запросам потребителя. История музыкальной культуры – это всегда история преодоления. Как бы там ни было, но именно в советском пространстве сформировались благоприятнейшие условия для вовлечения масс в музыкальное искусство (повсеместное от-

крытие музыкальных школ и училищ), возможности значительной части молодёжи пробовать себя именно в музыкальной деятельности. Подобная культурная политика дала весомый результат, и когда появилась российская музыкальная организация – Союз композиторов РСФСР (СК РСФСР, дочерняя организация СК СССР, 1960), музыкальная среда страны получила мощный стимул к созданию региональных композиторских организаций, которые в свою очередь наполнялись «местными» композиторами. Как правило, их имена знакомы только более ли менее узкому кругу местных ценителей музыки и могут быть совершенно незнакомы слушателям столицы и других областей нашей большой страны, не говоря уже о зарубежном зрителе. В этом отношении приоритет центра над регионом в плане возможностей (концерты и концертные площадки, участие в различных проектах) неоспорим. Но на сегодняшний день Союз композиторов РФ насчитывает более 1500 композиторов и музыковедов из 50 регионов страны. Кому-то из композиторов удаётся переехать в столицу, а кто-то остаётся на местах и связывает свою судьбу с родным регионом, внося вклад в копилку его музыкальной культуры. Мой собеседник – астраханский композитор Ю.П. Гонцов, которого можно назвать «оставшимся». Он приехал в 1975 году в Астраханскую консерваторию, прошёл путь от преподавателя до профессора, как педагог воспитал не одно поколение музыкантов. Именно в Астрахани произошло его становление как композитора. Активный член Астраханского союза композиторов, с 1999 по 2002 годы его Председатель, вдохновитель идеи проведения Астраханского фестиваля современной музыки, который стал визитной карточкой музыкальной Астрахани не только для нашей страны и ближнего зарубежья, но и для

западного музыкального пространства [подробнее о композиторе см. 1, 2, 3, 5].

– **Юрий Петрович, в последнее время вопросы, связанные с понятием «современная музыка», проблемой синтеза искусств в рамках глобализации и культуры потребления, возникновения эстетики нового типа, где красота выражается не столько в форме и средствах выразительности, сколько в концепте или идее, становятся весьма актуальными [4]. Как Вы считаете, сегодня уже можно классифицировать музыкальное искусство конца XX – начала XXI вв., или оно ещё находится в стадии становления?**

– Вопрос насчёт классификации вполне дискуссионный. А вот определённые маркеры, наверное, появилась. С одной стороны идёт тенденция к «новой простоте» (В. Сильвестров, А. Пярт, может быть Б. Чайковский и др.). С другой стороны мы наблюдаем усугубляющуюся тенденцию разрушения внешней формы, идущую от К. Штокхаузена и Х. Лахенмана, которая ведёт к структурированию самого музыкального звука в ущерб философской концепции композиторского опуса, а подчас её полному уничтожению. То есть эмоциональность музыки превращается в акустико-физические опыты, что разделяет тандем композитора и слушателя, превращая последнего в «удивлённого», случайно зашедшего в научную лабораторию, постороннего человека, хотя, казалось бы, он шёл на концерт! А ведь музыка призвана объединять! Можно сказать, что все эти претензии предъявлялись в своё время и музыке авангарда, однако сегодня произведения П. Булеза и Л. Ноно воспринимаются как хрестоматийные в рамках их психологичности и уровня влияния на эмоциональную сферу слушателя.

Настоящее время – ещё и время непрофессионалов в широком смысле этого слова. Это касается всех профессий.

И в композиторском творчестве сегодня наблюдаются те же тенденции. Благодаря интернету, блогерству, различным программам по написанию музыки, творчество композитора превратилось в некое упрощённое действие, не требующее специального образования, напряжённых лет работы над поиском индивидуального стиля. В конце концов, у каждого ремесла есть свой специфический набор знаний, умений и навыков, которые необходимы в профессии. А когда главенствующим становится реакция дилетантского большинства на предлагаемое «творчество», то возникает обратный процесс. Чем ниже уровень качества музыкального произведения, тем шире круг потребления предлагаемого продукта. В этом заключается трагедия сегодняшнего времени. Если ещё вчера непонятый Художник, предпочитал нищету и безвестность славе и сытости, дабы не утратить индивидуальности, то сегодня достаточное количество современных «творцов» как раз и действуют в угоду публике, тем самым развращая её ещё больше. Можно ли сказать, что это примета исключительно нашего времени? Пожалуй, так было всегда, в большей или меньшей степени, в зависимости от общих социально-исторических условий. Как было сказано выше, вся история культуры – это борьба приоритетов материального над духовным. На чьей стороне перевес – зависит от истории момента. Возможно, те ожидаемые переломы, которые возникли сегодня во всех системах – экономической, политической, духовной – отразятся и на музыкальной культуре! Да, в общем, не могут не отразиться! И мы знаем этому множество исторических примеров. Будем верить, что вновь возникнет запрос на приоритет высших смыслов, которые, например, та же философия всегда находила именно в музыке, и из неё уйдут внешняя эпатажность, гедонистичность, экспериментальность как наносные временные явления.

– Однако можно сказать, что у современных средств коммуникации есть и свои плюсы. Ведь сегодня у композиторов, живущих не в центре, есть возможность заявить о себе на страницах интернета, тем самым собрав «свою» аудиторию по всему миру. Тем более, как уже было отмечено, современная организация Союз композиторов РФ (СК РФ) включает в себя сотни композиторов, большая часть из которых проживает в регионах нашей страны. При сломе модели управления государством и переходом в другую управленческую парадигму, не все оставшиеся институты сохранили свой прежний статус и государственную поддержку. Одним из таких институтов является СК РСФСР, который имел не только вес, как политическая и идеологическая структура, но и весомое материальное обеспечение – собственные здания, Дома творчества и пр. Уже отмечалось, что результатом деятельности Союза явилось открытие практически в каждом регионе России самостоятельной, региональной композиторской организации, деятельность которой поощрялась и материально стимулировалась. Сегодня Союз также существует, правда, утратив былое величие, но, несмотря на это, продолжает расширяться в количественном составе. Однако композиторы, живущие не в центре и лишённые поддержки Союза, вынуждены либо сами «пробиваться» на столичную сцену, хотя подчас и в родных регионах не все площадки для них открыты, либо искать альтернативного зрителя в интернете. Не говоря уже о технических вещах, таких, как, например, издание нот и прочее. Но, тем не менее, региональный композитор существует. Можно ли назвать его неким феноменом российского музыкального пространства, искусственно возвращён-

ным системой, или речь идёт об исторической предопределённости?

Скорее всего – первое. Союз композиторов был весьма иерархичной организацией с точки зрения вертикали власти. Быть председателем Союза – означало иметь рычаги власти, которые простирались далеко за пределы музыкального искусства. Властная вертикаль выстраивалась по принципу государственного управления – центральный СК СССР курировал и задавал нужную программу СК союзных республик, в том числе, СК РСФСР, взявший курс на создание и развитие региональных СК. Почему государство субсидировало эту деятельность? – да в силу опять всё того же контроля над представителями мира культуры и искусства. Конечно, когда я, приехав в Астрахань, стал членом СК, меня в меньшей степени заботили все эти «тонкости», мы были молоды, нам хотелось творить, и мы ощущали поддержку и внимание со стороны старших коллег, которые стимулировали нас к созданию собственной музыкальной организации в Астрахани. Однако скажу честно, словосочетание «региональный композитор» вызывает у меня двойственные чувства. С одной стороны, чувство неприятия. Кто такой «региональный композитор» на сегодняшний день? Человек локального значения, живущий в своём маленьком мирке, в рамках личного кабинета, вынужденный довольствоваться малым – малыми формами, малым составом исполнителей и т.д. Даже если замахнуться на крупные музыкальные произведения – большую симфонию, балет, оперу, то маловероятно, что они будут исполнены. Отсюда возникает неприятное чувство отстранённости от возможностей, которые имеет столичный композитор, ощущение провинциализма. Это создаёт определённый «комплекс неполноценности», ведь писать в стол – дело неблагодарное. Я сейчас говорю не только о себе, а о проблеме в целом.

Меня достаточно много исполняли в других городах России, включая Москву, исполняли и за рубежом на фестивалях, но это всё в прошлом. Нынешние реалии таковы, что даже для организации авторского концерта, композитор должен заплатить свои собственные деньги исполнителям, без всякой материальной поддержки со стороны официальных структур.

С другой стороны, приехав в 70-х годах в молодую, наполненную кипучей жизнью, Астраханскую консерваторию после окончания института им. Гнесиных и Казанской консерватории, мы вместе со своими товарищами – композиторами А. Блиновым, О. Меремкуловым, исполнителями В. Шубным, Г. Бескровной, Л. Кругловой, В. Роммелем, В. Маховым, Е. Базовой, Л. Власенко, Н. Ивановой, В. Белюсенко, А. Колупаевым, Ю. Носковым создали **свой** мир, но не замкнутый в себе, а наоборот, открытый всему мировому музыкальному пространству. И никаких сомнений по поводу прямой включённости в это пространство у нас не было! И свой статус мы понимали как действительное служение тому месту и той публике, которая нас напрямую окружала – в данном случае это астраханская публика. Причём на концертах, в том числе и авторских, исполнялась музыка любой степени сложности, и наш зритель рос вместе с нами. В этом контексте мы действительно были региональными композиторами и даже гордились этим! Тем более, что Астраханский фестиваль современной музыки, зародившийся в 1989, превратился в международный. Я считаю, что предшествующая этому моя десятилетняя работа по проведению цикла концертов из серии «Музыка XX века», проводившихся раз в полгода, подготовила астраханского слушателя к принятию фестиваля.

Ведь на концертах звучали произведения современных авторов – С. Губайдулиной, А. Шнитке, Ч. Айвза, О. Балакаускаса, А. Шёнберга, В. Лютославского и др. А уж когда началась эпоха фестиваля, наш Союз принимал композиторов из Австрии, Америки, Голландии, Португалии, Испании, Украины, Таджикистана, Казахстана, Белоруссии и др. При таком географическом охвате мы как бы находились в международной лаборатории современного искусства, и именно это давало ощущение встроенности в общий глобальный поток музыкального мира. Конечно были и обратные связи – это приглашения к участию в музыкальных фестивалях «Два дня и две ночи новой музыки» в Одессе, «Texte and Tone 16» в Дорнбирне (Австрия), не говоря уже о всероссийских фестивалях – «Панорама музыки в России (Москва, Нижний Новгород), «Большая Волга»; запись на диск сонаты для кларнета и бас-кларнета «Савл и Павел» в Амстердаме при инициативе и участии Мишеля Маранга. Но при этом главным арбитром всегда оставался астраханский слушатель, на которого в большинстве случаев и были ориентированы наши действия – концерты, лектории, авторские вечера, фестивали. То есть опять получается так, что проблема «Центр – Регион» больше политическая, то есть зависит от культурной политики момента, нежели, экзистенциальная. На мой взгляд, нет столичных и провинциальных композиторов, есть талантливые и менее талантливые, а уж как сложится их судьба – знать никто не может.

– Одной из сложившихся в истории существования астраханской музыкальной организации форм общения со слушателем стали авторские вечера. Известно, что Вы более 20-ти раз встречались с астраханской публикой, а также с рязанской, московской, волгоградской.

Каждый авторский концерт – своеобразный творческий отчёт. Это и репрезентация уже звучавших произведений и презентация новых, что всегда волнительно для композитора. Последний авторский вечер был посвящён памяти Вашего педагога А.Б. Луппова. Есть ли уже идеи для новой встречи?

– Я бы даже добавил, что всякий раз перед подготовкой концертной программы испытываю стрессовое состояние, так как организация авторского вечера зависит не только от меня. Но конечно эта форма одна из самых продуктивных, в отличие от обычного концерта, так как один автор занимает всё временное пространство, а отсюда увеличивается ответственность перед слушателем. А идеи конечно есть. Новый концерт планируется как посвящение выдающимся коллегам-исполнителям и друзьям, сыгравшим значительную роль в моей творческой жизни. Отличительной чертой подбора произведения являются «посвящения» тем людям, о которых мне будет очень приятно вспомнить на этом вечере. В основном предполагаются премьерные исполнения – вокальный цикл «Сумеречный Стамбул» на стихи Н. Хикмета, шестая соната для баяна «Соната северных песен», соната для трио кларнетов «Похищение Европы», дуэт для домры и баяна «В созерцании» и др. Что касается состава исполнителей, то он весьма разнообразен – от инструментов-соло до камерного оркестра Астраханской филармонии. В целом для меня авторские вечера – это лаборатория творчества, которая необходима каждому автору, прежде всего, в аксиологическом контексте, так как одной из несомненных ценностей для композитора, наряду с рождением (то есть исполнением) музыкального сочинения, является ценность эмоционального единства триады Композитор-Исполнитель-Слушатель.

– Авторские концерты предполагают определённый формат исполнения музыкальных произведений, однако в рамках таких вечеров невозможно представить публике произведения музыкально-драматических форм. Хотелось бы вообще коснуться этой темы – вероятности не столько написания, сколько постановки опер, балетов, музыкальных спектаклей на региональных площадках. Некоторые композиторы полагают, что нужно довольствоваться тем, что есть в смысле исполнительского ресурса, и если нет возможности поставить оперу, – просто её не писать. Что Вы думаете по этому поводу?

– По этому поводу лучше не думать ничего, так как это действительно очень мешает работе! Если есть вопрос – пишу ли я такие сочинения, – да, пишу. Конечно их не много, два из них написаны по заказу. Опера-балет «Теремок» для симфонического оркестра, хора, солистов и чтеца была написана по заказу Астраханского музыкального театра. Это детский спектакль-путеводитель по симфоническому оркестру (конечно, влияние идеи С. Прокофьева здесь неоспоримо!). Второе крупное произведение – балет «Темучин (сцены из монгольской жизни)» к 1000-летию Чингисхана, который был заказан Калмыцким государственным ансамблем танца «Тюльпан». Но премьеры не состоялось в обоих случаях из-за финансовых проблем, так как постановка больших произведений требует и больших вложений. И несколько слов о нынешнем проекте – камерной опере с участием балета по сюжету Анри Труайя «Снег в трауре». Идея о написании оперы пришла мне достаточно давно, ещё в 80-х годах, после просмотра одноименного фильма режиссёра Юрия Ерзинкяна, снятого в 1978 году.

Тогда меня потрясла задумка фильма, а позже, когда я прочёл повесть, которая, как часто это бывает, несомненно глубже экранизации, мысль о написании оперы уже приняла видимые очертания. И когда появилось либретто, то работа пошла! Эта история о двух братьях, созвучная библейской истории. Правда у Труайя происходит перевёртыш – «Авель» обрекает на смерть «Каина», лишая его своей любви. Вообще, в целом – это история о любви как главного мерила не только в отношениях между людьми, но и отношениях мира-Природы и человека. Это ещё одно напоминание, что только любовь как сопричастность с чем-то более высшим, чем человек (Природа, высшие силы, человечество, наконец), может преодолевать и боль, и разочарование, и смерть. Мне кажется, что мир, погрузившись в пучину зла (Шопенгауэр бы назвал это – торжеством Воли), напрочь забыл, каким образом злу можно противостоять! В итоге – пепелище! Текст Труайя полисимволичен, в нём много таких смыслов, которые очень актуальны сегодня. Например, главный предмет спора между братьями – отчий дом, который старший брат бережёт как основу своего существования, а младший готов продать, заложить, разменять. Согласитесь, что для нас сегодняшних как никогда актуальна перспектива потери дома – от страны до всего жизненного природного пространства. А потому конец истории трагичен, но, тем не менее, он даёт надежду победы высшего начала в человеке над низшим. Об этом говорили и Ницше, и Соловьев, правда, каждый по-своему. Один считал, что человек должен «вырасти» из Бога, как из детской одежды, и идти своей прекрасной дорогой, а второй мыслил «богочеловека» как человечество, наконец доросшее до «образа и подобия». Работа над оперой находится на стадии завершения, но опять возникает вопрос о будущей постановке.

Скажу Вам честно, стараюсь об этом не думать, мне очень хочется завершить начатое, а уж какова будет дальнейшая участь сочинения, покажет время. Скажу только, что у нас прекрасный театр оперы и балета, но в рамках концертных театральных проектов ещё не прозвучало ни одного произведения астраханских композиторов. А вопрос о работе «в стол», как уже говорилось выше, – один из самых больных для любого автора, живущего в ситуации малых возможностей, отсутствия связей и материальной поддержки. Мне по жизни много раз говорили – уезжай в столицу, в провинции, за редким исключением, нет продвижения творчеству! Но я не уехал. Не могу сказать, что из каких-то патриотических соображений, я-то ведь родом не из Астрахани. Но так случилось, что я стал астраханцем, полюбил этот край и посвятил ему много музыки. А уж Волгу можно назвать моею прекрасною музой, потому что она только и даёт мне стимул для творчества (последние годы почти все свои сочинения я пишу на теплоходе, идущем по Волге до Москвы и обратно).

– Летом в Астрахани состоялось открытие Международного фестиваля классического искусства «Каспийские сезоны – 2023». К нам приехали музыканты и композиторы из Москвы, Ирана, Казахстана, Азербайджана, Туркменистана. Конечно, звучало много музыки. Почему астраханские композиторы не приняли участие в этом фестивале?

– Этот вопрос вряд ли стоит адресовать мне! Можно передоложить, что перед организаторами фестиваля как раз такой задачи и не стояло – познакомить гостей с музыкой именно астраханских композиторов. Могу сказать, послушав ряд концертов наших гостей, что астраханские композиторы выглядели бы вполне достойно в рамках данного фестиваля.

И если развить эту мысль дальше, то можно спрогнозировать, что «Каспийские сезоны» со временем могли бы стать продолжением ушедшего Астраханского фестиваля современной музыки, только немного в другом формате, с восточным, так сказать, уклоном. В любом случае я и мои коллеги – Александр Рындин, Леонид Бутаков, готовы к новой интеграции с музыкальным миром иного плана, делающего достаточно решительные шаги в стороны сближения с европейским музыкальным искусством. У нас в консерватории обучались и обучаются студенты из Китая, Сирии, Таджикистана, Казахстана, Израиля, Монголии. Поэтому, в каком-то смысле, мы уже участвуем в этом процессе сближения.

В заключение хочется отметить, что главным элементом в музыкальной системе является композитор и его деятельность. А потому оценка реалий и проблем музыкального искусства сегодняшнего дня именно глазами композитора представляется наиболее интересной. В частности, вопрос о «региональности» как особого статуса композитора, подчёркивающего границы его возможностей, остаётся дискуссионным. Хотя бы потому, что мы все живём в едином пространстве равных возможностей. Достаточно вспомнить, что среди выдаю-

*щихся представителей мира искусства большая их часть родилась в регионах. Тем более, что интернет на сегодняшний день является наиболее мобильной площадкой для выхода на аудиторию единомышленников. С другой стороны деятели искусства и культуры, оставшиеся в своих регионах, вплели свою судьбу в региональную историю культуры и, думается, заслуживают большего внимания со стороны местных культурно-политических институтов и масс-медиа. В конце концов, не каждый из них может быть блогером, продюсером, чтобы «продвигать» своё творчество, не у каждого есть полномочия договориться с театрами и музыкальными коллективами о постановке и исполнении своих произведений. А ведь история родного края славна не только частичной сопричастностью к биографии великих людей, но ещё и тех людей, которые все свои творческие силы реализовывали и реализуют в конкретном регионе, увлекая в пространство искусства **местного зрителя**, а тем самым давая ему более широкую возможность для эстетического образования. Что касается корректности понятия «региональный композитор», то оно вполне оправдано как наследие прошлого столетия, но его статус ещё нуждается в доработке и прояснении.*

Список источников

1. *Соболева Е.А.* Метафизика музыки Ю. Гонцова (опыт философского анализа) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С.1-7. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29318 / Электронный ресурс: http://e-notabene.ru/phil/article_29318.html (дата обращения: 10.10.2023).

2. *Соболева Е.А.* Музыка опять возвращается... (Интервью с астраханским композитором Ю.П. Гонцовым) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 6. С. 8-16. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.6.31113 / Электронный ресурс: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31113 (дата обращения: 12.10.2023).

3. *Соболева Е.А.* Некоторые особенности композиторского письма Юрия Гонцова (к 75-летию композитора) // Традиции и новаторство в культуре. Сборник статей по материалам IX Всероссийской научно-практической конференции 15 апреля 2021 года. Астрахань: Издатель ИП Забродина И.В., 2021. С. 70-77.

4. *Соболева Е.А.* О современной музыке в парадигме XXI века (интервью с доктором искусствоведения Владиславом Петровым) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. № 3 (35). С. 47-63.

5. *Соболева Е.А.* Философия любви в вокальных циклах Ю. Гонцова // Музыка и время. 2019. № 7. С. 11-16.

References

1. *Soboleva E.A.* Metafizika muzy`ki Yu. Gonczova (opy`t filosofskogo analiza) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. S.1-7. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29318. URL: http://e-notabene.ru/phil/article_29318.html (дата обращения: 10.10.2023).

2. *Soboleva E.A.* Muzy`ka opyat` vozvrashhaetsya... (Interv`yu s astraxanskim kompozitorom Yu.P. Gonczovy`m) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 6. S. 8-16. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.6.31113 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31113 (дата обращения: 12.10.2023).

3. *Soboleva E.A.* Nekotory`e osobennosti kompozitorskogo pis`ma Yuriya Gonczova (k 75-letiyu kompozitora) // Tradicii i novatorstvo v kul`ture. Sbornik statej po materialam IX Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii 15 aprelya 2021 goda. Astraxan`: Izdatel` IP Zabrodina I.V., 2021. S. 70-77.

4. *Soboleva E.A.* O sovremennoj muzy`ke v paradigme XXI veka (interv`yu s doktorom iskusstvovedeniya Vladislavom Petrovy`m) // Muzy`kal`ny`j zhurnal Evropejskogo Severa. 2023. № 3 (35). S. 47-63.

5. *Soboleva E.A.* Filosofiya lyubvi v vokal`ny`x ciklax Yu. Gonczova // Muzy`ka i vremya. 2019. № 7. S. 11-16.

Сведения об авторах

Гузенко Константин Владимирович – доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) РАЕ, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования (Саратов, Россия)

Дорожкин Владислав Владимирович – преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Иванова Ольга Анатольевна – старший преподаватель, заведующая кафедрой народного пения и этномузыкологии Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Киреева Наталья Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, Россия)

Корнилова Ксения Николаевна – научный сотрудник Астраханской государственной картинной галереи имени П.М. Догдина (Астрахань, Россия)

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Соболева Елена Анатольевна – кандидат философских наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Тыщенко Елизавета Сергеевна – преподаватель кафедры народного пения и этномузыкологии Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Информация для авторов

Актуальные проблемы музыкального искусства (Вестник Астраханской государственной консерватории)

В журнале предполагается обсуждение следующих проблем
(направления: 5.10.1 и 5.10.3):

1. Философия и эстетика музыки
2. Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства
3. Синтез искусств в музыке
4. Музыкальный театр
5. Фольклоризм и неофольклоризм. Композитор и фольклор
6. Музыкальное исполнительство
7. Музыкальное образование

К участию приглашаются доктора и кандидаты наук, аспиранты музыкальных ВУЗов России и зарубежья.

Статьи принимаются на электронные адреса:

petrovagk@yandex.ru (В.О. Петрову) и
adeliakult@gmail.com (А.Р. Усмановой)

Статьи размещаются в базе РИНЦ, выпуски журнала будут представлены на официальном сайте Астраханской государственной консерватории.

Все статьи проходят рецензирование у членов редколлегии журнала.

Требования к оформлению статей (объем 20.000-40.000 тыс. зн.):

Times New Roman, 14 кегль, все поля – 2 см., 1 интервал, абзац 1,25, расстановка переносов не допускается, просьба не путать тире и дефисы. Сноски (не литература) – постраничные. Литература оформляется в теле статьи в квадратных скобках со ссылкой на Список цитированной литературы, оформляющийся в конце статьи в алфавитном порядке. Нотные примеры, рисунки, графики включаются в общий объем статьи и вставляются в её тело.

В теле статьи также размещается аннотация (на русском и английском языках – 100-150 слов), и ключевые слова (на русском и английском языках – 8-10).

Образец оформления статьи:

В.Л. Иванов

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ АНГЛИЙСКИЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ СТАТЬИ

Аннотация:

Summary:

Ключевые слова:

Keywords:

Текст статьи

...» [5, с. 24]...

Список использованной литературы

Книга: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки. М.: Композитор, 2012. 239 с.

Статья: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Советская музыка. 1990. № 10. С. 27-34.

Интернет-источник: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Электронный ресурс: [https:// slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья](https://slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья) (полный адрес ссылки, которая представлена в верхней строке браузера) (дата обращения: 12.12.2022).

Сведения об авторе на русском и английском языках: ФИО полностью, учёная степень, учёное звание, должность, место работы полностью