

## СЕКЦИЯ «ИСКУССТВОЗНАНИЕ»

### ПОДСЕКЦИЯ «ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ»

#### Песенное творчество чувашских композиторов в 1930-е годы<sup>1</sup>

*Абрукова Т.А.*

*аспирант*

*Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева,*

*музыкально-педагогический факультет, Чебоксары, Россия*

*E-mail: rusallkka@yandex.ru*

1930-е годы вошли в историю Чувашии, как этап жесткой регламентации официальной эстетики. Сложилась система идеологического контроля – организационные формы, художественный метод, концепция многонациональной культуры. Искусство активно включилось с процесс мифологизации сознания, выступало в роли «перерабатывающего механизма, превращающего сырье сухих идеологических догм в горячее образов и мифов, предназначенных для общего потребления» (1, с. 11).

В этот период песня стала самым популярным жанром чувашского музыкального искусства. К ней обращались С. Максимов, В. Воробьев, Г. Лисков, А. Тогаев. Она являлась мощным средством манипулирования общественным сознанием. Для этого использовались приемы воздействия в сфере «коллективного бессознательного»: произведения синтезировали свойства как советской, так и национальной картины мира.

В менталитете чувашей большое значение имеет культ предков, родителей. Поклонение отцу и матери являлся обязательным сюжетным мотивом фольклорного жанра «кёреке юррисем» («застольные песни»), почитание старших родственников – «хёна юррисем» («гостевые песни»). В песнях 1930-х годов архетип родителей приобрел новое содержание: образ отца стал связываться с личностью В. И. Ленина. Он встречается в песнях В. Воробьева на сл. И.Ивника «Эх, пырса керём-и эп Мускавра» («Я оседлаю бурого коня»), на народные слова «Пирён хёвел» («Наше солнце»), Г. Лискова на сл.А.Калгана «Аслă Ленин» («Великий Ленин»). В песне В. Воробьева «Тикёс шăтрёс тыррисем» («Дружно взошли хлеба») на народные слова тема родственников реализуется в виде тематического комплекса «колхоз, как единая семья».

Тексты песен вносили изменения в космогонические представления чуваш. В песнях В. Воробьева «Эх, пырса керём-и эп Мускавра» («Я оседлаю бурого коня») на сл. И. Ивника, «Пирён юрă» («Наша песня») на сл.И. Малгая, «Пирён хёвел» («Наше солнце») на народные слова появляется мифологема «И. В. Сталин (В. И. Ленин)=наше новое солнце, звезда». Отождествление вождей с явлениями природы не противоречили чувашскому мировосприятию, обусловленному традиционной языческой религией. Тексты успешно модифицировали национальную символику в советскую, применяя «миф в роли нейтрализатора между двумя эпохами, культурными оппозициями» (2, с. 3).

Большое значение в искусстве данного периода приобрел образ врага, который встречается в песнях С. Максимова на сл. Г. Кели «Сыхлăх юрри» («Песня обороны»), В. Воробьева на народные слова «Такмаксем» («Частушки»), Г. Лискова на сл. А. Иванова «Пограничник», на сл. И. Ивника «Паттăрсен юрри» («Песня героев»), на сл. В. Рождественского «Смирнов-пулеметчик». Чаще всего он связывается с историческими личностями А. Колчака, А. Деникина, группами «кулаков», «шпионов».

Общее свойство песен 1930-х годов – настроение восторженного оптимизма. Произведения не только отражали, но в большей степени создавали эмоциональный

тонус эпохи. Большинство песен написано в ладах мажорного типа. Наиболее распространена ангемитонно-пентатоническая ладовая система, используется ее разновидности: лад “*d*” со звукорядом *degah* и главной опорой на звуке *d* – «Пионерсен марш» («Марш пионеров») С. Максимова, «Ударниксем» («Ударники») Г. Лискова, лад “*g*” со звукорядом *gahde* и главной опорой на звуке *g* – «Сыхлӑх юрри» («Песня обороны») С. Максимова. Встречается диатонический мажор – «Сурхи хӗвел» («Весеннее солнце»), «Ваттисем ҫапла каланӑ» («Эх бывало наши деды») В. Воробьева. В ритмическом отношении стали преобладать песни с типичным для советской песни качественным типом ритмики – «Аслӑ Ленин» («Великий Ленин») Г. Лискова, «Сыхлӑх юрри» («Песня обороны») С. Максимова. Образцы с традиционной для фольклора количественной ритмикой представлены реже, они характерны для стиля В. Воробьева и С. Максимова – «Эх, пырса керӗм-и эп Мускавра» («Я оседлаю бурого коня») В. Воробьева, «Коллектив юрри» («Коллективная песня») С. Максимова.

Преобладает динамический оттенок *forte* (громко), темп *allegro* (быстро). Использование подобных средств музыкальной выразительности с одной стороны создавало настроение глянцевого, приподнятого восторженности, с другой – чувство нервозности, суетливости. По воспоминаниям актера Г. Мордковича от концерта Чувашского государственного хора 1937 года: «Все ново, интересно. Но оставалось отрицательное впечатление – все пелось форте. Ни одной вещи пиано (второе отделение еще громче). Этот концерт так и шел “на нервах”» (Цит.: 3, с.227). Вероятно, музыка невольно «проговаривала» то, что витало в воздухе – напряженность атмосферы тоталитарной культуры.

Доминирующее значение имели марши и такмаки (частушки). Типичными для маршевых песен стали темы физкультурного движения – С. Максимов «Эпир вӑйлӑ» («Мы сильны»), ударничества – Г. Лисков «Ударниксем» («Ударники»), обороны страны – С. Максимов «Сыхлӑх юрри» («Песня обороны»). Героем песен 1930-х был коллектив (народ, колхоз, бригада и т. д.). Выражение чувств носил обобщенный характер, что соответствовало эстетическим требованиям эпохи: «в новом пролетарском искусстве “схема индивидуалистических переживаний” должна уступить место “движению масс”, ибо всякие переживания и психология – это якобы принадлежность “буржуазного” искусства (4, с. 125). Такмак (частушка) – в чувашском фольклоре напев, сопровождающий скорый танец. Плясовая природа такмака соответствовала праздничному настроению эпохи, поэтому он стал самым популярным жанром в песенной культуре 1930-х годов. Характерная тема такмаков – благодарность советской власти, прославление достижений республики. Его традиционное звучание предполагает быстрый темп, двудольный размер.

В целом песенное творчество 1930-х годов характеризуется ярко выраженным политическим содержанием, использованием манипулятивных технологий. В поэтических текстах применялись древние и эмоционально значимые архетипы национальной психологии, что обеспечивало высокую эффективность в формировании советской картины мира. В музыкальном отношении наблюдалось сужение жанровых рамок. Марши и такмаки в наибольшей степени оказались созвучны организованно шагающей и танцующей республике данного периода. На фоне показательных процессов, обвинительных заключений, требований казни «врагов народа» их мажорное звучание создавало в сознании современников иллюзорную атмосферу благополучия. Однако неофициальное настроение напряженности общества «выдавали» особые стилистические характеристики создаваемых произведений: постоянный динамический оттенок *forte* – громко, темп *allegro* – быстро. В стилевом отношении опусы продолжили движение в сторону интернационализации средств музыкальной выразительности. В этот период усилилось взаимодействие власти и деятелей культуры, формировалось мировоззрение нового поколения национальных авторов. Сотрудничество с интеллигенцией стало самым эффективным способом укрепления

идеологических позиций. Чувашские композиторы искренне реагировали на запросы современности, принося на алтарь социализма свой талант.

### Литература

1. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
2. Левченко М. А. Капля крови Ильича. Сотворение мира в советской поэзии 1920-х годов // Независимая газета. 1998. 5 ноября. С.11.
3. Кондратьев М. Г. Композиторы Воробьевы. Чебоксары: Чуваш. книж. изд-во, 2006.
4. Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956.

### Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова как отражение основных тенденций развития жанра в музыкальном искусстве начала XX века

*Бурамбаева Светлана Евгеньевна*

*Студентка*

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени*

*С.В.Рахманинова, специальность «Музыковедение», Тамбов, Россия*

*E-mail: vanovskaya@inbox.ru*

В начале XX века в русской музыкальной культуре в связи с возрастающей ролью камерных жанров особый расцвет переживает фортепианная соната, которая получает яркое претворение в творчестве С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н. Метнера. В основу этого жанра были положены романтические традиции (Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс), представленные в новом качестве на русской почве.

Среди фортепианных сочинений С.В. Рахманинова особое место занимают две фортепианные сонаты – соч. 28 *d-moll* и соч. 36 *b-moll*. Это наименее известные и играемые произведения автора, что во многом можно объяснить масштабностью и сложностью содержания.

Типичное для С.В. Рахманинова развитие и разрастание образа изнутри отражает общую тенденцию музыкального искусства XX века. Внутреннее движение музыкальной мысли композитор стремится запечатлеть и раскрыть в пределах одного образа. Для его музыки характерно «длительное погружение в одно эмоционально-психологическое состояние с продолжительным пребыванием на одном уровне эмоционального напряжения» [3, 269].

Следствием подобной образной целостности становится принцип сквозного развития тематизма, приводящий к монотематизму. Преобразование материала приобретает сквозной характер, проникая во все разделы формы. Тем самым постепенно размывается контраст функций разделов, столь типичный для классиков.

В произведениях С.В. Рахманинова основными принципами развития материала являются монотематизм, интонационное прорастание, «интегрирующий» (термин Л. Мазеля) и вариантно-вариационный методы, выполняющие универсальную роль в развитии материала. Вариантные процессы развития и основные принципы монотематической драматургии последовательно воплощаются в его Фортепианных сонатах.

Импульсом к созданию Первой сонаты *d-moll* послужили главные образы трагедии И.В. Гете «Фауст». По замыслу композитора первая часть соответствовала Фаусту, вторая – Гретхен, третья – полет на Брокен и Мефистофель. Однако программа не была опубликована, поскольку ключевое содержание Сонаты – это сомнения и внутренняя борьба главного героя.

Основную идею сонатного цикла можно обозначить как «действенность – лирика – моторность». Она предстает в свернутом виде во вступлении, где показаны все основные

образные сферы Сонаты – сомнение и таинственность, утверждение и даже некий вызов, вера в светлое начало, смятение. Некоторые исследователи считают, что оно тезисно обрисовывает разные ипостаси образа Фауста, дальнейшее развитие которого будет разворачиваться в сонатном цикле.

Во Второй сонате *b-moll* воздействие симфонической драматургии сказывается в интенсивности сквозного тематического развития, в применении принципов монотематизма. Три части сонаты объединяются не только тематическим родством, но и непрерывностью в изложении материала (следование частей без перерыва, *attacca*). Подобно Первой сонате, здесь возникают черты одночастно-циклической формы, свободно построенной одночастной поэмы.

В фортепианных сонатах С.В. Рахманинов развивает основные методы тематической работы, заложенные русскими композиторами. Подобно П.И. Чайковскому, М.П. Мусоргскому, А.П. Бородину, А.К. Глазунову, С.С. Прокофьеву, он использует метод интонационного прорастания. Едва ли не универсальным методом вариантно-вариационного развития является в творчестве Ф. Шуберта, Г. Малера, Д.Д. Шостаковича. В каждом случае вариантный метод получает «индивидуально-стилевое преломление, отражая специфику музыкального – и шире – художественного мышления композитора. Одна из специфических закономерностей применения Рахманиновым вариантного метода (в сравнении с Шубертом, Малером) состоит в “раздвижении” драматургического диапазона – углублении контраста» [5, 91-93].

Вариантность оказывается функциональной основой и рахманиновских композиций, способом раскрытия разнообразных концепций и служит мощным средством достижения драматургического и композиционного единства. Тематическое развитие такого рода приводит к разработочности и процессуальности во всех разделах формы. «Обращение к сонатным принципам композиции и развития у С.В. Рахманинова всегда является отражением экспрессивного начала, высокого накала его музыки, ее огромной действенной силы, патетики образного строя» [2, 210].

Основным методом развития материала становится варьирование с переосмыслением содержания, образная трансформация тематизма.

В основе строения сонат лежат следующие композиционные принципы, сформулированные Е. Варгановой в связи с анализом Третьей симфонии С.В. Рахманинова. Первый из них связан с открытой процессуальностью формообразования; широта мысли, интенсивная напряженность чувств запечатлены в адекватной свободе формы. Симфонизм развития заключается в разрастании формы «изнутри» и отражается в создании ярко динамичных вариантов композиционных структур. Другой принцип проявляет себя в стремлении к процессуальной выразительности, выраженной через свою противоположность – кристаллическую четкость [1].

Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова находятся в русле основных тенденций развития жанра фортепианной сонаты начала XX века, отражая проблемы жизни и смерти, судьбы и мира, смысла человеческой жизни. Они продолжают развитие, которое было намечено в Сонате П.И. Чайковского – стремление выйти за грани камерной замкнутости, что приводит к эффектному концертному стилю, сочетающему в себе монументальность масштабов, оркестровую многослойность письма, колористические приемы использования тембров, регистров. Соната наследует от концерта манеру импровизационности, наличие сольных виртуозных каденций, а также приближается к нему в образном плане патетичностью и непрерывностью изложения.

В Сонатах отражаются стилевые особенности музыки С.В. Рахманинова. Здесь проявляется важнейшая черта эволюции творчества композитора, которая уже наметилась в Первой симфонии, – сосредоточенность на одном центральном образе, внутренний драматизм.

## Литература

1. Вартанова Е. О двух принципах трактовки сонатной формы в позднем симфоническом творчестве С.В. Рахманинова (на примере Третьей симфонии) // Черты сонатного формообразования. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. – Вып. 36. – С. 132–151.
2. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. – Киев, 1970. – 313 с.
3. Мазель Л.А. О мелодии. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
4. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. – СПб: Композитор, 1998. – 268 с.
5. Скурко Е. Вариантный метод развития как отражение особенностей художественного мышления Рахманинова // Рахманинов в художественной культуре его времени: тез. докл. науч. конф. – Ростов н/Д: РГК, 1994. – С. 91–93.
6. Сорокина Е. Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки / сост. А.И. Кандинский. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2– С. 146–180.

### Карельский лик музыки Александра Глазунова

*Варламова Марианна Игоревна*

*Студентка*

*Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова,  
теоретико-дирижерский факультет, Петрозаводск, Россия*

*E-mail: marianne-vr@yandex.ru*

Согласно сложившемуся в музыкальной науке взгляду на творчество Глазунова композитор, будучи одним из ярких и влиятельных представителей Серебряного века, тем не менее, уже не определял сущностные черты этой эпохи [3,277]. Иными словами, и в рамках эпохи Серебряного века Глазунов продолжал оставаться представителем «александринской» эпохи. Устоявшиеся оценки творчества Глазунова основываются, прежде всего, на изучении симфонического творчества композитора и его произведений в жанрах балета, концерта и камерной музыки. В панорамной характеристике творчества Глазунова не обходят вниманием и программные симфонические произведения Глазунова, такие как симфоническая поэма «Стенька Разин» (1885), фантазия «Лес» (1887), фантазия «Море» (1889), симфоническая картина «Кремль» (1891), музыкальная картина «Весна» (1891), увертюры на греческие темы (1882, 1884), обработка народной песни «Эй, ухнем» для хора и оркестра (1905).

К программной симфонической музыке Глазунов обращался на протяжении трёх десятилетий с 1885 по 1916 гг. Их важное место в творческой биографии композитора определяется как количественным фактором (более 10 сочинений), так и продолжительностью самого периода, в течение которого Глазунов работал в жанрах программной симфонической музыки.

Среди программных симфонических сочинений Глазунова особое место занимают три произведения, написанные в период 1909-1916 гг.: «Финская фантазия» (1909), «Финские эскизы» (1911) и «Карельская легенда» (1916). Все названные сочинения Глазунова и немусикальным, и музыкальным содержанием резонируют такой важной тенденции русской художественной культуры Серебряного века, как увлечение Севером, причем не только русским, но и финским, карельским, а также эстетикой модерна.

Исследовательское внимание привлекает и тот факт, что в «карельско-финских» произведениях Глазунов расширил «мелогеографию» (Квитка) русской музыки. После более чем 60-летнего перерыва (Баллада Финна из оперы М. Глинки «Руслана и Людмила», 1842) в «карельско-финских» произведениях Глазунова вновь зазвучали

интонации карельских эпических напевов рунической традиции. Интерес Глазунова к эпическим (руническим) напевам был инспирирован не только общей художественной атмосферой Петербурга начала XX века, но и личным знакомством композитора с Сибелиусом и другими финскими музыкантами. Известно о тесных контактах Глазунова с выдающимся финским художником Аксели Галлен-Каллелой и дирижером Робертом Каянусом, которому Глазунов посвятил «Финские эскизы». Свою положительную роль сыграли и очерки о финской музыке и древней эпической поэзии И. В. Липаева – московского корреспондента и сотрудника Русской музыкальной газеты. Сам Глазунов неоднократно писал о своей любви к эпической поэме Э. Лённрота «Калевала».

«Восьмидесятник» Глазунов не имел такого опыта непосредственного погружения в фольклор, который имели его предшественники и современники: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Стравинский и другие композиторы. Этнокультурный контекст формирования творческой личности Глазунова ограничивался личным общением с музыкантами-единомышленниками – членами «Могучей кучки», Беляевского кружка, а из зарубежных композиторов – с Листом и Сибелиусом. Лист, как и позднее Глазунов, активно использовал в своих произведениях «венгерский ритм», характерный для древнего пласта народной музыки финно-угров (венгров).

Для мелодического стиля карельских эпических напевов рунической традиции характерны устойчивость ладовой основы (диатонического, большей частью заполненного звукоряда в диапазоне от терции до сексты) и музыкального ритма. Их ритмический строй определился в координации с традиционным для карельского эпоса восьмисложным стихом, так называемым «калевальским восьмисложником». Сам рунический напев является обобщением «широкого по жанровым истокам интонационно-ритмического содержания на основе типической мелодико-ритмической композиции, сложившейся в процессе интонирования ритмического стиха, и делает его носителем особой функции – он выступает как мелодическая форма эпического повествования, идеальная форма интонирования пространственных поэтических текстов» [4,189]. Эти свойства и предопределили широкие возможности использования напевов рунической традиции в музыке Глазунова.

По ладоинтонационному складу симфонические темы Глазунова обладают теми же признаками, что и напевы рун: квартовый амбитус, ладовая замкнутость напева (отсутствие стимулов для появления новых ладовых опор) с маркированием начального и конечного тонов мелодии, секундовое соотношение опор. Ритм характеризуется типичным для рун обязательным ритмическим замедлением в клаузуле. В целом, в использовании напева руны в качестве симфонической темы Глазунов продолжил глинкинскую традицию использования народных тем в симфоническом жанре.

Ладомелодическая, ритмическая и структурная формульность напевов рунической традиции в «Финской фантазии», «Финских эскизах» и «Карельской легенде» Глазунова может быть охарактеризована как интонационный словарь (Б. Асафьев), фонд интонационных типов (А. Сохор), мелосфера (И. Земцовский). Независимо от того, какое определение может быть избрано в качестве приоритетного, в программных симфонических произведениях Глазунова, основанных на народных мелодиях, имела место адаптация фольклора. Современная наука определяет этот процесс как *фольклоризм* (И. Земцовский, Л. Иванова). И Глазунову в этом процессе принадлежит важная роль. Вслед за Глинкой и Даргомыжским он «транспонировал» фольклор из области мелогеографии в область истории – Истории русской музыки.

## Литература

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности 1 часть. - М.: Музыка, 1996. – 192 с.
2. Бочкарева О. Финский и карельский Север в музыке Лядова и Глазунова//Русская и финская музыкальные культуры: Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий. -Петрозаводск: Карелия, 1989. - С. 15-29.
3. Валькова В.Б. «Неизвестная» эпоха: 1880-90-е годы в истории русской музыки//Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. По материалам конф. 30 окт.-1ноября 2007/РАМ им. Гнесиных. М., 2007. – С.276-284.
4. Краснопольская Т. В. Напевы эпических песен в жанровой системе музыкального фольклора карел // «Калевала» - памятник мировой культуры: материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого изд. карело-фин. эпоса, 30-31 янв. 1985 г. – Петрозаводск, 1986. – С. 186-192.
5. Краснопольская Т. Роль одной карельской мелодической модели в профессиональной музыке. «Баллада Финна»: проблема фольклорных истоков// Певческая культура народов Карелии.- Петрозаводск, Издательство ПетрГУ, 2007. – С. 236-247.

**«Заклинание» А.С. Пушкина в вокальном творчестве  
русских композиторов 19-20 вв.**

***Васильева А.Ю***

*Аспирант*

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический*

*институт им. С.В.Рахманинова, Тамбов, Россия*

*E-mail: aganna83@mail.ru*

В богатой жанровой системе музыкальной культуры обнаруживают себя вокальные сочинения, написанные на один и тот же поэтический текст. Одним из таких примеров является стихотворение А.С. Пушкина «Заклинание», «гипноз поэтического слова» которого привел к рождению романсов с одноименным названием Н.А. Римского-Корсакова, А.С. Танеева, Ц.А. Кюи, С.Е. Фейнберга, Ю.А. Шапорина.

Сам жанр заклинания, возникший еще в древности, характеризуется в фольклористике как «вид (жанр) ритуально-магической речи; прямое обращение к объекту магического воздействия в императивной форме – требования, приказа/.../. Может быть самостоятельным вербальным ритуалом /.../, а также составной частью более сложных вербальных форм – заговоров, благопожеланий ...» [1, с.258]. Из всех видов заклинаний, особенно распространенными были любовные тексты. Любовное чувство, любовные переживания всегда были в центре внимания человека. Недаром, этот вид заговора используется и в жизни людей современного мира. Существовали различные виды любовных заклинаний, это «присушки» и «отсушки», заговоры на красоту и свадебные заговоры. Причем среди них выделялись «черные» и «белые» заговоры, в зависимости от их действия, назначения и время произнесения.

Рассматриваемое нами сочинение А.С. Пушкина как раз относится к жанру любовного, приворотного заклинания. Тема неразделенной любви была всегда одной из основных в творчестве поэтов, писателей и музыкантов. «Описание любовного отчаяния, которое дается в заговорах, весьма напоминает описание романтической любви: /.../ женщина не может спать и есть, общаться с близкими родственниками, она бледнеет и чахнет, ее единственным желанием становится увидеть мужчину» [3, с.113]. «Заклинание» А.С. Пушкина, в первую очередь имеет структурное сходство с фольклорными заговорами и заклинаниями. Так, первый раздел текста имеет вступительный, повествовательный характер, близкий эпической части заговора.

*О, если правда, что в ночи,  
Когда покоятся живые,*

*И с неба лунные лучи  
Скользят на камни гробовые,*

*О, если правда, что тогда  
Пустеют тихие могилы —  
Я тень зову, я жду Лейлы:*



Текст непосредственно заклинания близок своим фольклорным прототипам:

*Ко мне, мой друг, сюда, сюда!  
Явись, возлюбленная тень,  
Как ты была перед разлукой,  
Бледна, хладна, как зимний день,  
Искажена последней мукой.  
Приди, как дальняя звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно, сюда! сюда! . .*

Заключительный раздел текста является некой «закрепкой», магически собирающей действие всего предыдущего текста.

*Зову тебя не для того,  
Чтоб укорять людей, чья злоба  
Убила друга моего,  
Иль чтоб изведать тайны гроба,  
Не для того, что иногда  
Сомненьем мучусь. . . но тоскуя  
Хочу сказать, что все люблю я,  
Что все я твой: сюда, сюда!*

Структура текста выдержана достаточно строго, что соответствует природе заговора. По словам крупного исследователя фольклорных заговоров и заклинаний, С.М. Толстой: «Главным принципом организации заговорного текста является ритм, т.е. упорядоченное чередование и повторение элементов всех уровней – звуковых единиц /.../, грамматических форм, словообразовательных моделей, лексических единиц /.../, синтаксических структур...» [2, с. 292]. По аналогии с разбором фольклорного заговора С.М. Толстой [2], можно разделить каждое из трех строф пушкинского «Заклинания» еще на два четверостишия. Интересно отметить, что первые строки этих четверостиший имеют заметное сходство между собой в каждой их строф:

1 строфа

«О, если правда, что в ночи...»

«О, если правда, что тогда...»;

2 строфа

«Явись, возлюбленная тень...»

«Приди, как дальняя звезда...»;

3 строфа

«Зову тебя не для того...»

«Не для того, что иногда...».

Помимо этого, все строфы между собой скреплены заклинательными повторами: «Сюда, сюда!». В целом стихотворение полностью выдержано в ритме четырехстопного ямба, что делает структуру текста единой, замкнутой.

Интересным является трактовка стихотворения А.С. Пушкина и самого жанра заклинания в романах Н. Римского-Корсакого, С. Фейнберга, Ю. Шапорина. Каждый композитор по-разному воплощает магический текст заклинания. Так, например, «Заклинание» Шапорина носит взволнованно романтический характер, благодаря фигурационному сопровождению, распевной основе мелодии. Композитор делает акцент на словах о признании героя в любви «Хочу сказать, что все люблю я, что все я твой», подчеркивая тем самым любовную тематику романа. С. Фейнберг в своем сочинении, напротив, усиливает мрачную, таинственную окраску «Заклинания» за счет глубокого

низкого регистра фортепианной партии и голоса, нисходящей направленности мелодии. Кульминацию композитор дает на собственно заклинательные, призывающие строки «Сюда, сюда!». Глубже всех, магическую природу стиха воплощает Н. Римский-Корсаков. Одним из основных признаков жанра заклинания является особый тип произношения текста, близкий к речитативу, шепоту. Так, вокальная партия романса имеет речевую природу и звучит в тихой динамике. Усиливают магическую силу текста оstinатные повторы.

При разных стилевых подходах композиторов в трактовке пушкинского «Заклинания», можно обнаружить сходство в построении момента заклинания (2 строфа). Именно в этот момент в рассматриваемых романсах происходит смена фактуры, лада, мелодии, темпа, что подчеркивает саму структуру заговорного текста.

В целом можно отметить, что магическая сила «Заклинания» А.С. Пушкина, была отражена композиторами в рассматриваемых романсах. Об этом свидетельствует сохранение структуры заговора, использование заговорных клише: речитативного типа мелодики, формульности музыкального текста, оstinатного, завораживающего ритма заклинания.

### **Литература**

1. Толстая С. (1995) Заклинание// Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н.И.Толстого. – Т.2 Д-К – М.: Междунар. отношения, 1995.
2. Толстая С.М. (2005) Ритм и инерция в структуре заговорного текста // Заговорный текст. Генезис и структура. – М.: Индрик, 2005.
3. Топорков А.Л. (2005) Заговоры в рукописной традиции XV – XIX вв.: История, символика, поэтика. – М.: «Индрик», 2005.

### **К вопросу происхождения имен героев оперы-фарса «Богатыри» А.Бородина Грунер Любовь Валерьевна Студентка 4 курса**

**Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт  
им. С.В.Рахманинова, факультет высшего профессионального образования,  
специальность «Музыковедение», Тамбов, Россия  
E-mail: [gruner\\_lubov@rambler.ru](mailto:gruner_lubov@rambler.ru)**

По традиции в литературных и музыкальных произведениях комического, пародийного или сатирического характера принято давать «говорящие» имена тем персонажам, образы которых подвергаются осмеянию. Подтверждением тому служат примеры из творчества У.Шекспира, А.Грибоедова, В.Моцарта, М.Мусоргского, Дж. Верди и многих других. В русле этой традиции решен выбор имен героев в «Богатырях» А.Бородина: почти все они заимствованы либреттистом В.А.Крыловым из русского фольклора, что усиливает исконно русский колорит и вносит архаику. Остановимся на этимологии имен фарса.

Первым в списке действующих лиц назван Густомысл, удельный князь земли Куруханской. Его имя не нуждается в разъяснениях, так как основу слова составляют два корня, образованных от слов "густо" и "мысль". Толковый словарь В.Даля [1, 410] под определением слова «густой» приводит следующие значения: 1) «*густо смыслишь*», то есть «не смыслишь»; 2) «*густомысл*», человек мало смыслящий.

Можем сделать вывод, что земля Куруханская находится во власти плохо соображающего героя оперы, во многом напоминающего царя Додона из «Золотого петушка» Н.Римского-Корсакова [2]. В музыкальной характеристике образа Густомысла и

его свиты А.Бородин использует наипростейшие, порой даже примитивные выразительные средства и незамысловатый жанр марша.

Алеша Попович – известный былинный герой. А.Веселовский говорит о нем: «смелый, зарывчивый, дерзкий Алеша старых песен очутился в позднейшем развитии нашего эпоса бабьим пересмешником, злостным наветчиком женской чести и неудачливым ловеласом» [3,11]. Фарсовый Алеша Попович не только списан с былинного героя, но и является пародией на него. В представлении богатырей князя Густомысла Алеша рассказывает о своей смелости и подвигах: «Прошел я многоразличные земли и бился больше с богатырями – и многих женок и девиц побеждал, как муж сильный и могучий» [4, 69]. Подобные подвиги сразу ставят Алешу в ряд комических персонажей и заставляют усомниться в его смелости. То, что он еще и ловелас, мы узнаем, когда Алеша впервые увидит богатыршу Амелфу Змеевну: «Вот такая штучка! За этакой и поволочиться, так хоть куда» [4, 137].

Среди богатырей Густомысла фигурирует Кит Китыч, купецкий сын. Имя и социальное положение героя заимствованы из комедии А.Н.Островского «В чужом пиру похмелie», в которой один из персонажей называет так другого – купца Тита Титыча Брускова. Оба варианта имени – Тит Титыч и Кит Китыч – употребляются в ироническом и иносказательном смысле, когда речь идет о богатом, заносчивом и невежественном самодуре, неслучайно, поэтому, в выступлении богатыря Кита Китыча звучат и такие слова: «Захочу, кутну на славу, только не препятствуй здраву!» [4, 63].

Есть в свите Густомысла и такие богатыри, как братья-близнецы Авось и Небось. Введение этих персонажей вносит дополнительный юмористический эффект, поскольку высмеивает национальную русскую черту уповать во всем на авось и небось

Совершенно случайно в ряду богатырей оказывается трусливый Фома Беренников. Аналогичного ему персонажа нет в славянском фольклоре. Видимо, его имя стилизовано по своему звучанию под русскую старину.

Амельфа Змеевна – дочь змея Горыныча, красавица-богатырша не имеет определенного прототипа, и можно предположить, что ее имя также стилизовано, но в восточном стиле. Подтверждением тому служит то, что в московском варианте либретто героиню звали Голендуха, это имя персидского происхождения. Амелфу можно назвать собирательным персонажем всех восточных героинь, которые встречаются в русской опере 19 века.

Жена Густомысла – Милитриса Кирбитьевна. Имя героини связано с поэмой А.Радищева «Бова», которая является обработкой европейской (и отчасти русской) сказки о Бове-королевиче. А.Радищев заимствовал из нее имена героев, в том числе и Милитрисы, отца которой звали Кирбит Верзаулович. Так появилось имя Милитриса Кирбитьевна и в фарсе А.Бородина.

Княжна Забава и князьня Задира – дети Густомысла и Милитрисы. Забава – лирическая героиня. Славянские корни имени восходят к слову «веселая». Свою краткую характеристику Забава получает в разговорной сцене первой картины, где она с подругами потешается над незнакомым молодцем – Соловьем. Задира – мал да удал: шутник, баловник, за словом в карман не полезет, любит подзадорить других; очень напоминает персонаж из балаганного театра – Петрушку. Его речь переполнена народными пословицами, поговорками и афоризмами.

Соловей Будимирович, чужестранный богатырь, жених Забавы, лирический герой. Его имя сразу ассоциативно отсылает нас к двум известным былинным персонажам. Один – герой из сборника былин Кирши Данилова, которого так и зовут Соловей Будимирович. М. Халанский считает его идеализированным образом жениха [3]. Другой персонаж – Соловей Разбойник, за ним закрепилась слава отрицательного героя. Поэтому в начале оперы слушатель до конца не знает, кем же окажется Соловей на самом деле: добрым молодцем или разбойником.

Кострюк Сидорыч – главный жрец Перуна – не вызывает прямых ассоциаций с каким-либо сказочным или былинным героем. Его имя является элементом стилизации под русскую древность. Статус жреца не присущ русской культуре, что делает Кострюка «не своим», «чужим». Здесь стоит вспомнить, что «Богатыри» являются пародией на популярные оперные произведения 19 века, включение подобного персонажа отсылает нас к опере Дж.Верди «Аида» с весьма заметной в ней ролью жрецов и сцен жертвоприношений.

В целом, перечисленные выше имена можно подразделить на два основных типа: заимствованные из русского фольклора, и вымышленные, стилизованные под русскую архаику. Таким образом, имена героев фарса «Богатыри» действительно вносят особый колорит и имеют смысловую нагрузку.

### **Примечания**

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. – Москва, 1979. – 699 с.
2. Несмотря на то, что опера «Золотой петушок» появится только полвека спустя после «Богатырей»
3. Цит. по: //Богатыри и витязи Русской земли: По былинам, сказаниям и песням. — М.: Моск. рабочий, 1990. – [Электр. ресурс] Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>.
4. Бородин А.П. «Богатыри»: Опера-фарс в пяти картинах. Переложение для пения с фортепиано П.А.Ламма. – Москва, 2004. – 235 с.

### **Взаимодействие новых ритмических техник и формы в «Квартете на конец времени» Оливье Мессиана**

***Жданова Татьяна Ивановна***

*Студентка*

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени*

*С.В.Рахманинова, специальность «Музыковедение», Тамбов, Россия*

*E-mail: TatiaZhdanova@yandex.ru*

Оливье Мессиаан является уникальной личностью, талантливейшим художником, а также глубочайшим мыслителем, музыкальным философом и аналитиком своей композиторской техники. Мессиаан стал создателем новой оригинальной техники композиции: системы симметричных ладов, различных ритмических техник и многое другое.

Ритмическое новаторство во многом определило своеобразие его гармонического языка. Р. Куницкая подчеркивает в статье «О ритме и гармонии в творчестве О.Мессиаана»: «На рубеже XIX-XX столетий в области организаций музыкальной ткани произошли радикальные изменения, которые вступили в столкновение с существовавшей традицией слухового восприятия. Наиболее интересными представляется изыскания Мессиаана в области гармонии и ритма. Хочется в особенности подчеркнуть значение последнего. И не потому, что ритмические поиски Мессиаана превышают его гармонические находки, а потому, что ритмическое новаторство во многом определило своеобразие его гармонического языка. Мессиаан стал одним из первых композиторов, который не только обновил в своем творчестве ритм, но и привлек внимание к нему как к собственно теоретической проблеме» [2, 1].

Все основные метроритмические положения в полной мере представлены в «Квартете на конец времени», который является одним из центральных произведений в творчестве Мессиаана.

Формы, представленные в 8 частях Квартета, довольно разнообразны. С одной стороны, композитор придерживается традиции и использует классические формы. С другой стороны, в цикле присутствуют части, формы которых нетрадиционны и организованы по иным принципам, характерным для самого Мессиана.


Обратимся вначале к вопросам взаимодействия новых принципов ритмической организации и традиционных форм в Квартете. К традиционным относятся трехчастная структура (форма, в которой написаны II часть «Вокализ Ангела, возвещающего конец времени», III часть «Бездна птиц», IV часть «Интермедия»), форма строфы (V часть «Хвала предвечности Иисуса»), двойной строфы (VIII часть «Хвала бессмертию Иисуса»), а также более сложная композиция – вариация первой темы, разделенная разработкой второй темы. В последней форме написана VII часть «Хаос для Ангела, возвещающего конец времени». Важно, что в каждом случае она взаимодействует с законами нерегулярной метрики и свободной ритмики. Так, например, III часть Квартета представляет собой соло кларнета. Его ритмический облик полностью основан на различных ритмах с добавочными длительностями, «зародышем» которого является индийский ритм «*рагавардхана*».

Новый подход к формообразованию особенно выражен в тех частях, структура которых организована различными ритмическими техниками. Это формы более сложные, например, уже упомянутые вариации одной темы, разделенные разработкой другой темы (VII часть), а также формы, организованные *техникой витража* (I часть «Литургия кристалла»), мотивной разработки (VI часть «Танец ярости для семи труб»).

Основным метроритмическим формообразующим фактором является *педальная техника*. Педаль – это «ритм, который повторяется неустанно, в «остинато», не заботясь о ритмах, которые его окружают. Ритмическая педаль может сопровождать музыку с совершенно другим ритмом, может быть наложена на другие ритмические педали» [3, 28]. Она организует форму целого в наиболее весомых по своему смысловому значению частях – I и VI частях.

I часть «Литургия кристалла» представляет собой часть, наиболее концентрированную в ритмическом отношении. Партия каждого из инструментов представляет собой ритмическую педаль в сочетании с гармонической или мелодической педалями. Каждая из них имеет свои особенности. Таким образом, форма всей части организована сочетанием этих педалей, т.е. *техникой витража*. Она непосредственно связана с названием части «Литургия кристалла». Сам кристалл как таковой становится «категорией музыкальной формы, поскольку витраж – это понятие, которое уже закрепилось в музыкальной теории и может иметь самую широкую трактовку, и не только гармоническую», по мнению Т.Кюрегян, высказанному на выступлении на международной конференции «О.Мессиан в контексте культуры XX века» в МГК им. П.И. Чайковского, состоявшейся 5-6 ноября 2008 года. Можно представить себе, что партии отдельных инструментов – это грани кристалла, через призму которого мы слышим музыку I части. Так, вся форма строго организована структурно и ритмически, что при прослушивании очень легко воспринимается. Однако наличие педалей обнаруживается только лишь при глубоком структурном анализе. В этой парадоксальности и содержится некая таинственность, замороженная медитативность музыки I части, необыкновенная стройность ее художественного замысла.

Форма VI части Квартета организуется следующим образом: стабильный участок формы, представляющий собой ритмическую педаль, скоординирован с общей тенденцией к разрушению классических ритмических принципов, основанный на мотивной разработке. В роли основного мотива выступает первый такт, содержащий

необратимый ритм  [3, 19]. Именно он подвергается мелодическим изменениям в процессе развития. Такие изменения ритма, как увеличение или уменьшение длительности различными способами Мессиан представляет как тенденцию к разрушению ритма, стремление к постоянной подвижности метра. О важности данного мотива говорит

также то, что впервые он появился в IV части в среднем разделе. Этот мотив является неким зерном, размеры которого с каждым разделом все больше и больше увеличиваются. При этом необратимый ритм всегда находится в середине мотива при любых мелодико-ритмических изменениях. Появление в коде всей части фактурно рассредоточенного проведения темы в ритмическом увеличении вносит дополнительную смысловую нагрузку в данный раздел, делая его кульминационным. Таким образом, происходит уравнивание всей формы: достаточно длительное ритмическое развитие основного мотива, в основе которого содержится необратимый ритм, – и концентрированная кульминационная зона.

Ритмические техники и ритм в целом для «Квартета» являются ключевыми понятиями. Собственно, само название «Квартета» имеет два смысла: «Конец времени с теологической точки зрения, т.е. с философской; второй смысл отражает конец музыкального времени, основанного на мерной метрической пульсации» [1, 75]. Таким образом, VI часть является моментом разрушения музыкального времени, кульминацией цикла.

#### Литература

1. Екимовский В. Оливье Мессиан: жизнь и творчество. – М.: Советский Композитор, 1987. – 304 с.
2. Р. Куницкая. О ритме и гармонии в творчестве Оливье Мессиана / Проблемы ритма и гармонии, вып. 50, ГМПИ им. Гнесиных. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.musstudent.ru/biblio.htm](http://www.musstudent.ru/biblio.htm).
3. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Авт. пер. и коммент. Чебуркина М.; Холопов Ю.Н. - М.: Греко-латин. каб. Ю.А. Шичалина, 1994. - 124 с.

#### **Кодекс русского музыканта: национализация профессии в деятельности Н.А. Римского-Корсакова**

*Ключникова Екатерина Владимировна  
аспирантка*

*Российская академия музыки имени Гнесиных, историко-теоретико-композиторский факультет, Москва, Россия  
E-mail: [evkluchnikova@gmail.com](mailto:evkluchnikova@gmail.com)*

В современной культуре российская музыкальная школа обладает высоким авторитетом и среди исполнительских специальностей, и в сфере теоретических наук. Ее образ связывается самими профессионалами с неповторимым «русским путем», который строится на особой системе отечественного образования и национальных способностях русских музыкантов. Однако, как известно, процесс профессионализации русских музыкантов начался лишь во второй половине XIX века. Каким образом вырабатывался этот особый путь и кто стоял у истоков этого процесса?

Лишь к началу XX века первоначальная западная модель образования (поставляемые учебники и педагоги, применяемые методики) постепенно национализировалась. В этом процессе русифицирования музыкального образования важную роль сыграла деятельность Н.А. Римского-Корсакова. К началу XX века класс мэтра окончило более 200 студентов, которые, получив диплом свободного художника, стали формировать музыкальную жизнь российских городов.

Именно в его теоретических работах и учебниках формируется новый образ русского музыканта. Суммируя высказывания композитора, посвященные проблемам музыкального образования, можно зафиксировать выработанный им национальный

«индекс профессионализма». Его шкала профессионального совершенства состоит из трех ступеней: первая – это образованный любитель, вторая – крепкий ремесленник, третья – русский гений. Согласно Римскому-Корсакову, этот «индекс» должен стать основой отечественного музыкального образования, в котором учтены особенности сложившихся национальных традиций. Несмотря на заявленные им русские традиции образования в сформулированной им модели можно увидеть как переработанные идеи немецкого образования с ее акцентом на теоретической учености, так и принципы итальянской школы с ее идеей импровизационного исполнительства. Кроме того, в ней имплицитно содержатся принципы, сформулированные и апробированные на «русской почве» в деятельности «Кучки» и манифестах Стасова.

Композитор указывал, что исполнительский талант является высшей технической способностью любого музыканта (он также обязателен для композитора). На высшей же ступени музыкального таланта стоит композиторский или, согласно классификации мэтра, «творческий дар». Он объединяет врожденные слуховые способности (а это абсолютный слух и феноменальная память) с природным чувством музыкальной логики и формы. «Венец» этого набора, составляющего музыкальный талант, является изобретательность, «исходящая из внутренней потребности творчества». Таким образом, Римский-Корсаков перестраивает сложившуюся иерархию музыкальных специальностей в русском искусстве, ставя на вершину профессиональной пирамиды образ композитора. Он отодвигает на второй план исполнителя-виртуоза, который на протяжении XIX века занимал пьедестал музыкального Олимпа. Именно композитор конституирует не только деятельность исполнителя, всего лишь «медиума» между текстом и аудиторией, но даже режиссерские действия в постановке опер.

Однако перечисленных врожденных музыкальных качеств недостаточно. Музыкальные дарования, согласно автору «Снегурочки», должны «освящаться» любовью и увлеченностью искусством, которые вызывают постоянно стремление к эстетическому совершенству и потребность к профессиональному самосовершенствованию. И в этом отличие гения от таланта: только у гениального музыканта эта любовь доходит до страсти, превышающей все остальные увлечения. Этот индекс определяет последующее распределение «ролей» в музыкальных профессиях. В случае пассивного отношения художника ему предстоит быть лишь ремесленником на «вторых ролях» (например, в оперных спектаклях, в оркестрах), поэтому его воспитание концентрируется на технической стороне. Особая стратегия образования должна применяться к гению, чья потребность к саморазвитию выходит за поставленные традиционным обучением рамки. Он должен постигать такие теоретические разделы, как гармония, контрапункт и fuga, форма, эстетика на примерах из живой музыкальной практики и воспроизводить теорию в процессе сочинительства.

Двоичная система образования, предлагаемая мэтром, фактически синтезирует две теории музыкального обучения, конкурирующие в России на протяжении XIX века. Образ «русского гения» опирается во многом на идеи балакиревско-стасовской идеологии. Она утверждала, что национальный гений не нуждается в школярской муштре, так как он в своих практиках неосознанно реализует лучшие черты «национальной души». Ремесленнические черты, такие как транспонирование, чтение с листа, переписывание партий, умение аккомпанировать представляют модель немецкого профессионала, которая, по мнению Римского-Корсакова также необходима всем профессионалам.

Таким образом, воспитываемый по этой программе русский музыкант-универсал был способен выполнять любую практическую работу и превращался в гения, если мог еще и «изобретать» новые музыкальные идеи. Подобный отбор «наиболее способных», как указывает В. Парето, означает формирование особого класса – элиты, своеобразного музыкантского «высшего света», чья власть базируется во многом на личном влиянии, личностных качествах и талантах. Именно такой элитарный «класс» русских музыкантов, воспитанный в идеалах «служения» автономному искусству, сформировался к началу XX

века. Механизм профессионализации авторов по этой модели носил характер социальной закрытости на основе передачи абстрактного, специализированного знания. Подобное самосознание продолжает оставаться базисом и для современных русских художников.

### **Литература**

- Гнесин Ф. Римский-Корсаков в консерватории // Музыка (газета). 1937, №33.  
Радаев В., Шкаратан О. Социальная стратификация. М.: Аспект Пресс, 1996.  
Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982.  
Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – Т. II.

**Интерпретация античных традиций  
в цикле "Шесть метаморфоз" для гобоя соло ор. 49 Бенджамина Бриттена  
Козодаева Надежда Николаевна  
Студентка IV курса  
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт  
им. С.В.Рахманинова, факультет высшего профессионального образования,  
специальность «Музыковедение», г. Тамбов, Россия  
E-mail: [soul-n3@narod.ru](mailto:soul-n3@narod.ru)**

Античные идеи и образы в течение многих столетий являлись образцом единства человека и космоса. Наследие античности проявляет себя в разных областях: общечеловеческой, общехудожественной, экзистенциальной и музыкальной. «Метаморфозы», написанные Б.Бриттеном на сюжеты из Овидия особым образом несут на себе «печать древности».

Особенностью «Метаморфоз» Бриттена, является выбор инструмента – гобоя. Гобой очень древний инструмент и ведет свое происхождение от древнего авлоса (с греческого – «трубка»). Инструмент получил широкое распространение в Древней Греции. В Греции были популярны авлосы, сделанные из тростника. Мастера древнего мира изготавливали подобные инструменты и из других материалов – лотоса, самшита, кованой меди.

История происхождения авлоса вырастает из нескольких мифов: о Ниобее и Аэдоне, о Дионисе. Исполнителями, служителями дионисийской музыки являлись многие мифологические (и не только) существа, одними из которых были Няяды – водяные нимфы, а так же Пан, входивший в свиту Диониса. Изображали Пана, обычно играющим на свирели, но у Каллистрата упоминается скульптурное изображение Пана, играющего на авлосе.

Программная опора на сюжеты «Метаморфоз» Овидия предопределила в цикле Б. Бриттена не только выбор инструмента, но и множественные параллели с древнегреческими инструментальными жанрами.

Так инструментальные пьесы, «которые игрались на авлосе» [3, 130] относились к разновидностям одного жанра, называвшегося «авлема» или «авлесис». На авлосе исполнялся ряд пьес, предназначенных для определенных шествий, танцев, празднеств и дионисийских пиршеств. Одним из произведений, звучавшем во время вакхических шествий, был «комос», который, как правило, сопровождался игрой на авлосе. «Гесикий квалифицирует комосы как «похотливые и распутные песни» [3, 130]. Еще одной авлемой, схожей по характеру с комосом, была «сикиннотирбэ». Такие произведения также звучали на дионисийских празднествах, и, как и комос, могли сопровождаться движением музыканта во время исполнения.



Пьеса «Вакх» из «метаморфоз» Бриттена наследует античные жанровые и образные характеристики. Этому способствует программный замысел и средства его реализации. Мелодическая линия экспозиции (14 тактов) – плавная, без скачков, ассоциирующаяся с игрой на инструменте. Интонации следующего раздела опираются на скачкообразные построения, без заполнения; быстрые репетиции на одном звуке и резких скачках вверх или вниз. Так возникает аллюзия с танцем, исполнявшимся музыкантами, которые играли на авлосе. Фрагмент *con moto* основан на риторических формулах кружения «*circulatio*», создавая сюжетный план танцующих под звуки авлоса вакханок. Последние такты напоминают удаление праздничного шествия, доносящиеся веселые выкрики и наигрыш авлоса.

По литературной программе, предпосланной пьесе «Вакх», действие происходит на пиру. Существовал и еще один жанр, который исполнялся, во время трапез. Таким произведением был «сколион мелос» или «сколия». Генезис этого жанра связывают с обрядом, который происходил во время пиршества: «После обильных возлияний песню затягивал самый искусный в этом деле среди застольной компании. Во время пения он держал в руках лавровую или миртовую ветвь. Завершив песнь, он передавал ветвь следующему певцу, но не тому который сидел с ним рядом, а любому другому. Так создавался "не прямой", а словно "искривленный" (*порядок исполнения – К.Н.*)» [3, 143]. Мелодия «Вакха» представляет собой движения с различными направлениями: восходящим, скачкообразным, хроматическим. С этой стороны «Вакх» – это «сколия», фрагменты которой как было сказано выше – неодинаковы. Этот драматургический прием как раз и связан с тем, что на авлосе играли разные музыканты и каждый исполнял свой наигрыш. Повтор одной мелодии мог означать тот факт, что миртовая ветвь возвращалась к первому музыканту.

Авлосы играли не только на веселых пиршествах, но и на траурных событиях, например на похоронах. В моменты погребения не только пели, но и исполняли плачи во время похоронного шествия или на поминках. Такими были карийские мелодии. Они получили широкое распространение и стали исполняться на солирующих авлосах. Для таких целей обычно применялись отдельные виды авлосов – «тренические». Подобием карийской мелодии может быть пьеса «Ниобея». Лежащие в ее основе медленные ниспадающие интонации – признак большой печали. Мелодия пьесы вокальна по своей природе, что еще больше сближает ее с карийскими мелодиями.

Столь сильная аллюзия на античность при выборе тембра гобоя, жанровых решений пьес цикла является особым средством музыкальной выразительности. Ладогармонический язык XX века в «Метаморфозах» Б.Бриттена необычайно тонко и искусно сочетается с древнегреческими истоками, предопределенными программным замыслом сочинения.

### Литература

1. Азарова В. Античность во французской опере 1890-1900-х годов.– Дисс. ... канд. иск.– Спб., 2006.
2. Вискова И. Деревянные духовые инструменты в системе средств музыкальной выразительности. //Художественный текст. Автор и исполнитель/Сборник материалов Всероссийской научно–практической конференции молодых ученых 10февраля 2006 года: в 2-х томах. – Уфа: УГАИ им. З.Исмагилова, 2007 – Т.1. – 357–367.
3. Герцман Е. Музыка древней Греции и Рима. СПб 1995 – 335с.
4. Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Гипедгиз, 1957. – 602 с.
5. Роговин И. Интерпретация сюжетов «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве: мифы о Фаятоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и Икаре, Филемоне и Бавкиде.– Автореферат дисс. ...канд. иск.– М., 2007.– 23 с.

**«Се Жених» П.И. Турчанинова и Е.С. Азеева как отражение стилевых тенденций  
духовно-музыкального творчества XIX века**

***Крушатина З.В.<sup>2</sup>***

*Студентка магистратуры кафедры хорового дирижирования  
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт  
имени С.В. Рахманинова, Тамбов, Россия  
E-mail: icenter@tgmpi.tmb.ru*

Современный этап развития музыкознания характеризуется повышенным интересом к исследованию русской духовной музыки. К настоящему времени в изучении ее жанров и творчества композиторов возникла некоторая диспропорция. Так, древние знаменные и партесные композиции, концерты Д. Бортнянского, М. Березовского исследованы гораздо полнее, чем, например, произведения в жанре переложений, обработок (сочинения малых форм) композиторов XIX века. И хотя русская церковная музыка с 1825 по 1917 годы, как справедливо заметил Е.М. Левашев, «по художественному значению и силе общественного воздействия в целом уступает предшествующим этапам, ...в ней видны признаки общего серьезного кризиса, ...однако это нисколько не отменяет насущную задачу исторического обобщения» [3, с. 8]. В свете сказанного обращают на себя внимание песнопения Страстной седмицы композиторов XIX века – практически неизученный пласт духовно-музыкального творчества.

XIX век как «великий век» ознаменовался расцветом национальной культуры, совместившей в своеобразных формах «сращения» и европейское прошлое, и европейское настоящее. «XIX век, – отмечает Н.С. Гуляницкая, – в истории духовно-музыкального творчества – это эпоха, стиль которой вмещает различные тенденции и художественные манеры» [1, с. 6]. Это время противоборства «старого» и «нового», «своего» и «чужого», время поисков и обретений. «Стиль времени, – как считает исследователь, определяла идея «преображения» древнего роспева в гармоническое пение – идея, выросшая на почве недовольства состоянием церковно-певческой культуры как наследия XVIII века» [Там же. С. 7].

В отечественном в русском духовно-музыкальном творчестве XIX века проявилось несколько тенденций: к европеизации техники переложений, к индивидуализации авторского стиля, к постепенному возрождению древнерусских традиций церковно-композиторской практики и другие. Отмеченное нашло отражение в переложениях киевского роспева «Се Жених» П.И. Турчанинова и Е.С. Азеева, композиторов первой и второй половины XIX века.

«Се Жених» - тропарь, исполняемый на утрени в первые три дня Страстной седмицы. В его основе – притча о десяти девах (Мф.25,1-13), в которой Бог открывает людям, что они должны пробудиться от греховного сна, бодрствовать и зажечь светильники – души – в ожидании Божественного Жениха.

П.И. Турчанинов, как композитор первой половины XIX века в попытке «положить на голоса древнюю мелодию русской церкви» (Д. Разумовский) пользуется современными для него европейскими средствами музыкальной выразительности, которые к этому времени утвердились в духовно-композиторской практике. Киевский распев облечен им в строгие метрические рамки, многоголосие классического типа, использована плотная фактура от четырех- до пятиголосия. Ясная тоникальность, смена устоев в ходе

---

модуляции, четкое кадансирование нейтрализуют церковную ладовость (модальность) древнего напева. Сохраняя мелодические контуры роспева, П.И. Турчанинов относительно свободно «работает» с первоисточником. Композитор не стремится сохранить изложение напева в одном голосе, у сопрано, а передает мелодию и в партию тенора, вводит паузы. Партитура песнопения содержит два функциональных пласта: верхний (сопрано, альт), с активностивным и рельефным рисунком голосов, и нижний, звучащий фоновно и резонантно. В переложении обращают на себя внимание моменты авторского прочтения канонического текста, усиливающее в нем драматический характер повествования. К ним относятся речитация, гармонизованная полным доминантсептаккордом, отклонение через эллиптический оборот (доминантовые аккорды до мажора и ля минора), патетическую декламационность в басовой партии (скачки на кварту, квинту, септиму), подчеркивание смысловой окраски слова «отяготися» соответствующим штрихом (>). Все это вносит определенное напряжение в звучание.

В переложении Е.С. Азеева явны признаки поиска средств «возрождения» стиля старинных песнопений: метрическая свобода изложения, композитор не выставляет размера, а предлагает потактовое деление, совпадающее с фразами словесного текста; стремление тонально-гармоническую ладовую систему совместить с признаками модальной ладовой организации – вуалирование вводнотоновости (D7 без терцового тона), использование аккордов секундового соотношения в момент смены устоя (трезвучий V-VI ступеней). В целом Е.С. Азеев в данном переложении придерживается канона. «Скромное» волнообразное мелодическое движение чередуется с речитацией, что характерно для обиходных песнопений, статичный ритм обновляется в конце каждой фразы (группа четверть с точкой), совпадая с каденционным распевом слогов. Мелодия роспева, как и у П.И. Турчанинова не изменена. Песнопению свойственна вариантная повторность интонационного материала. Мелодия «вьется» в пределах квинтового тона (от I к V ступени). Ее ведет верхний голос (первое сопрано), альт – терцовая втора. Партия тенора статична, в ней нет распевов, она дублирует бас в эпизодах речитации или выполняет функцию гармонического голоса в аккорде. Партия баса служит гармонической основой, а также участвует в распевании слогов, как сопрано и альт. Окончание песнопения подчеркнуто темповым замедлением, что совпадает с главной смысловой фразой – «помилуй нас». Так, в отличие от П.И. Турчанинова, переложение киевского роспева выполнено Е.С. Азеевым достаточно просто, светло, прозрачно и гармонично. Отсюда создается несколько отстраненный характер звучания, что типично для обиходных образцов, исполняемых в церкви, поскольку на первом месте в богослужении – объективная настроенность, создание атмосферы, благоприятствующей для соборной молитвы.

Таким образом, рассмотренные образцы в жанре переложения двух композиторов одного столетия отражают стилевые тенденции времени – стремление композиторов к европеизации техники переложений, к индивидуализации авторского стиля, к возрождению древнерусских традиций церковно-композиторской практики.

## Литература

1. Гуляницкая Н.С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). – М., 1995.
2. Жив Бог. Православный катехизис / под ред. протоиер. К. Фотиева. – М.: «Просвет», 1991.
3. Левашев Е.М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность.- М.: «Композитор», 1999.
4. Плотникова Н.С. Высокая должность: учитель хорового пения // Встреча. – 1999. – № 10. – С.23-25.

**Владимир Дукельский. Жизнь и судьба  
Максимова Антонина Сергеевна<sup>3</sup>**

*Студентка*

*Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, теоретико-дирижерский факультет, Петрозаводск, Россия  
E-mail: x-tonik@mail.ru*

Одним из важных направлений в современном отечественном музыковедении стало «возрождение» имен композиторов, чья творческая деятельность противоречила официальной идеологии СССР. Среди них и имя Владимира Александровича Дукельского (1903 – 1969) – одного из крупных представителей Русского Зарубежья первой половины XX века, разделявшего в 20–30-е годы взгляды «евразийцев», композитора, поэта, писателя-мемуариста и публициста. В России изучение жизни и творчества этой яркой личности только начинается, а инициатива принадлежит Игорю Вишневецкому (Вишневецкий, 2005) и Наталье Савкиной (Савкина, 2002).

По авторитетному свидетельству Вишневецкого, Дукельский был «первым, кто пересекал границы жанров и стилей, полностью реализуя себя как “crossover composer”» (Вишневецкий, 2005: 109). Основываясь на типологии музыкальных «пластов» В. Конен, часть творческого наследия Дукельского следует отнести к «третьему пласту» (Конен, 1994). Наряду с жанрами музыки академической традиции (в русле европейского музыкального профессионализма) Дукельский с конца 20-х годов начал работать в «развлекательных» жанрах: оперетты, эстрадные песни, музыка к голливудским кинофильмам и бродвейским ревю. Осознавая этот «пласт» своего творчества как особый, композитор избрал для себя псевдоним Вернон Дюк, которым и подписывал все свои произведения «легких» жанров.

Хотя усилиями И. Вишневецкого в научный оборот введен ряд материалов и документов о жизни и творчестве Дукельского, всё же творческая биография композитора в русскоязычном сегменте музыкальной науки очерчена только контурно, а обстоятельный анализ его творчества является делом будущего, прежде всего по причине отсутствия в России доступных нотных источников. Также англоязычные мемуары композитора настоятельно требуют своего введения в научный оборот (Duke, 1955). Эти мемуары и использованы в данной работе для воссоздания основных вех жизни и судьбы Владимира Дукельского – Вернона Дюка.

Творческая биография Дукельского ясно членится на четыре этапа. Границей окончания «ученического» периода является 1919 год, когда Дукельский навсегда покинул родину. К этому времени композитор создал ряд фортепианных циклов: «Три пьесы для фортепиано», «Четыре прелюдии» и «Пять новелл». Среди жанров камерно-вокальных сочинений – стихотворения для голоса с фортепиано и песни на стихи Ахматовой, Гумилева, Цветаевой, Сологуба. Интерес к русской поэзии Серебряного века Дукельский сохранил в течение всей жизни. Наиболее крупным замыслом тех лет стала символистская «Верлениана» (1919) – оркестровая сюита на стихи Верлена, отмеченная влиянием Скрябина, Дебюсси и Глиэра (в классе которого Дукельский обучался в Киевской консерватории).

Следующий период творческой биографии Дукельского начался в Константинополе и продолжился в Америке, Франции и Англии. В течение этого периода были созданы Соната g-moll для фортепиано (1921), Фортепианный концерт c-moll (1923), балет «Зефир и Флора» (1924), Первая симфония (1926). Наряду с влияниями Прокофьева, Стравинского, представителей «Шестерки», в этих сочинениях слышен авторский

«почерк». Фортепианный концерт, написанный по заказу Артура Рубинштейна, стал для Дукельского «паспортом в Париж». Здесь он познакомился с Дягилевым и Прокофьевым. По заказу Дягилева для «Русских Сезонов» молодой Дукельский написал балет «Зефир и Флора» (пост. 1925). В лице Прокофьева, высоко оценившего музыку балета (Прокофьев, 2002, II: 327), Дукельский нашел друга и покровителя на долгие годы (последняя их встреча состоялась в 1938 году).

«Главным ментором на поприще “легкой” музыки» (Дукельский, 1981: 251) для Дукельского стал Джордж Гершвин, встреча с которым состоялась в Нью-Йорке в 1922 году. Уже в 1926 году имя Вернон Дюк стало известно благодаря постановке оперетты «Ивонна» в театре Дали (1926).

Наиболее продуктивный период творчества Дукельского охватывает почти два десятилетия – с начала 30-х до конца 40-х годов XX века. В 30-е годы композитор создает ораторию «Конец Санкт-Петербурга» (1931 – 1937), кантату «Эпитафия» (1931) и Концерт для голоса, фортепиано и большого оркестра «Посвящения» (1934 – 1937), которые Вишневецкий называет «орфической трилогией» (Вишневецкий, 2005: 82). Эти произведения (к которым примыкает балет «Общественные сады», 1935) характеризуются усложнением образной сферы музыки и уходом в область философских размышлений. Параллельно (с 1933 по 1937 год) Дюк пишет музыку к бродвейским ревю «Безумства Зигфельда» и «Безумства Голдвина», а в 1940 году создаёт музыкальную комедию «Хижина в небе», в стилистике которой Вишневецкий слышит попытку композитора «протащить элементы дукельской эстетики в творчество Вернона Дюка» (Вишневецкий, 2005: 101).

С 1950-х годов Дукельский редактирует многие из написанных ранее сочинений: «орфическую трилогию», оперу «Барышня-крестьянка», Вторую симфонию. Последний период творчества композитора связан с поворотом к новым для него жанрам и темам творчества. Заслуживают упоминания единственный Квартет (1956), «Мелодии на слова Тристана Лермита» (1951 – 1953, в противовес ранним «Стихотворениям с музыкой»), «Вариации на старинный русский кант (XVIII век)» (1955), «Anima egoica (ода Св. Бригитте)» (1966), романсы (впервые) на стихи Лермонтова (1964) и Дмитрия Кленовского (1966).

Дукельский не остался в стороне от публичных дискуссий о путях развития современной ему музыки. Его статья «Модернизм против современности» была опубликована в журнале «Евразия» в 1929 году. В ней композитор связывает будущее профессиональной музыки с «неодиатонизмом» – «звукосозерцанием, принимающим тональность (или лад) не как исходную точку, а как формальную опору» и критикует модернизм Вареза и Онеггера. Своё видение путей развития музыки он отчасти реализовал в 1948 году, возглавив просветительское Общество забытой музыки. Дукельский любил и ценил хорошую поэзию, и на протяжении всей своей жизни писал стихи, опубликованные по инициативе В. Маркова в Мюнхене в четырех книгах (с 1962 по 1968 год).

### Литература

1. Вишневецкий И. (2005) «Евразийское уклонение» в музыке 1920 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
2. Дукельский В. (1981) Об одной прерванной дружбе // История и современность. Сб. статей. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 244–260.
3. Конен В.Дж. (1994) Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994.
4. Прокофьев С.С. (2002) Дневник 1907 – 1933: В 3 т. – Paris: sprkfv, 2002.
5. Савкина Н. (2002) О Владимире Александровиче Дукельском // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды

Моск. государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 35. – М., 2002. – С. 145 – 152.

6. Duke V. (1955) Passport to Paris. – Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1955.

## **Пути регулирования эмоционально-волевых компонентов адаптации посредством музыкального искусства**

***Мусаев И.Н.***

*Студент факультета музыки*

*Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Дагестанский государственный педагогический университет», Махачкала, Россия*

*E-mail: bariat@mail.ru*

Выявление основных факторов и условий адаптации личности не раз становилось предметом исследования как зарубежных, так и отечественных психологов. Одним из актуальных направлений остается изучение дезадаптивных явлений, связанных с вхождением личности в новую социальную среду, с обретением нового социального статуса, новых социальных ролей.

Важным является понимание адаптации и как процесса, и как состояния. Процесс адаптации обусловлен внешними и внутриличностными факторами. Дезадаптация характеризуется выраженными эмоциональными переживаниями. Хорошо адаптированным считается человек, у которого способность наслаждаться жизнью, психическое равновесие не нарушены. Одним из наиболее значимых критериев адаптации можно считать эмоциональное самочувствие личности, способность достигать психического равновесия.

Содержанием музыкального искусства являются эмоции, чувства, переживания. Воплощенные композитором в конкретное музыкальное произведение с помощью средств музыкальной выразительности, они способны вызывать в человеке адекватный отклик, вводить в особые психологические состояния, регулировать различные стороны эмоционально-волевой сферы как на осознаваемом, так и бессознательном уровнях. Музыкальное искусство может выступать действенным способом регулирования эмоционально-волевых компонентов в процессе внутренней адаптации личности к внешне изменившимся условиям.

В частности, музыкально-слушательская деятельность с успехом может быть использована в качестве одного из путей достижения душевного эмоционального комфорта дезадаптивной личностью. О воздействующем влиянии музыки на психоэмоциональное состояние личности известно давно. Современная музыкотерапия в огромном спектре музыкальной продукции выделяет шедевры мирового музыкального искусства.

С целью выяснить возможности музыкального искусства в регулировании негативных психоэмоциональных состояний мешающих процессам успешной адаптации личности в социум, было проведено опытно-экспериментальное исследование со студентами 1 курса факультета музыки Дагестанского государственного педагогического университета, состоящее из трех этапов:

1 этап – определение психологического состояния студентов на начало экспериментального исследования с помощью опросника САН (оперативная оценка самочувствия, активности и настроения).

2 этап – целенаправленное прослушивание-восприятие музыкальных произведений, направленных на снятие нервного напряжения, депрессивного состояния, повышения общего тонуса, расслабления, успокоения.

3 этап – повторный срез психологического состояния участников эксперимента по завершению процесса восприятия музыкальных произведений.

В результате проведенного теоретического и экспериментального исследования возможностей музыкального искусства в регулировании психоэмоциональных состояний личности, влияющих на процесс адаптации в социум были сделаны следующие выводы:

1. Эмоционально-волевой компонент адаптации личности в социум является наиболее значимым в ряду других факторов способствующих успешной адаптации.

2. Музыкальная деятельность (в частности слушательская) может выступать одним из способов регулирования различных психоэмоциональных состояний личности.

3. Музыкальное искусство способно оказывать воздействующее влияние на духовный (внутренний мир) личности как на осознаваемом, так и бессознательном уровне.

4. Шедевры музыкального искусства, глубокие по своему идейно-образному содержанию, насыщенные эмоционально-чувственными переживаниями вступают в резонанс с внутриличностным миром человека, способствуют избавлению от негативных психоэмоциональных состояний, что благоприятствует успешной адаптации личности в социум.

### Литература

1. Ларионова С.А. (2002) Социально-психологическая адаптация личности: теоретическая модель и диагностика. Белгород, 2002.
2. Налчаджан А.А. (1988) Социально-психическая адаптация личности (формы, механизмы и стратегии). Ереван, 1988.
3. Петрушин В.И. (2006) Музыкальная психология. М., 2006.
4. Проект-исследование о влиянии музыки на состояние здоровья человека (2008) // Музыка в школе. М., 2008, № 1, с. 34-43.
5. Ромм М.В. (2002) Адаптация личности в социуме: теоретико-методологический аспект. Новосибирск, 2002.

### Артефакты музыкального постмодернизма в творчестве Анатолия Королёва

*Попова Анастасия Станиславовна*

*Аспирант*

*Российская Академия Музыки имени Гнесиных, Москва, Россия*

*anastasia\_p@inbox.ru*

«Куда идём и идём ли?!» - вопрошает Владимир Мартынов в одной из своих книг. Вопрос о векторном движении современного искусства является одним из самых сложных. Порой он сам подвергается сомнению – а идем ли мы куда-нибудь?! Или остановились в пространстве, довольствуясь уже найденным?! Так, иллюзорная действительность заменила реальность. Шишкинские пейзажи перестали волновать публику – живая эмоция стала не интересна. Люди устали от реальности – людям стали нужны фантомы. Чем обусловлена эта многовековая усталость?

На протяжении последних двух столетий (XIX, XX-ые века) человечество, как известно, пережило множество событий. Это было время перемен, в том числе время мировых открытий – научно технического прогресса в частности. Темпы движения постоянно нарастают. Переломным моментом стала середина XX-ого века. Именно в это время происходит кризис, который связан с исчерпанностью форм творчества (С.С.Аверинцев «Все уже сказано»), а также с общей ситуацией в Европе («Закат Европы» О.Шпенглер). Настроение этой исчерпанности сопровождает модернистско-авангардистские проекты и становится доминирующим в эстетике постмодернизма. Результат – центральной идеей становится игровая сущность данного направления.

Освящение «постмодернизма» связано с целым рядом имен. Это и западные

философы постструктурализма 70-80-ых, среди которых Р. Барт, И. Хассан, Р. Краусс, Д.Кримп, Ч.Дженкс, Б.Гройс и российские – В. Турчин, В.Пацюков, В.Мизиано, И.Бакштейн, Е.Деготь, Е. Андреева, Е.Бобринская, А.Боровский, А.Ковалев. Также это круг имен, сфера интересов которых соприкасается с областью эстетики, философии, литературоведения. Это – как западноевропейские ученые, среди которых – Ж.Ф. Лиотар, Ж.Бодрийар, Ж.Деррида, Ж.Лакан, Р.Барт, П.Козловски, У.Эко, так и российские – В.В. Бычков, Е. Громова, В.М.Дианова, И.П. Ильин, Н.Б.Маньковская, С.Л.Кропотова, А.С.Мигунова, В.А.Подороги, М.Рыклин, В. Савчук, Н.А. Терещенко, Т.М. Шатунова, М.Ямпольский.

В качестве общих категорий музыкального постмодернизма можно выделить такие, как «двойной код», «интертекстуальность», «ирония», «концептуализм», «метанарративность», «постмодернистская чувствительность», «эkleктика», «языковая игра».

Имплицитно эти качества на конкретный объект, результат может получиться очень пестрым. Так, стиль Анатолия Королева, современного Петербургского композитора, - представляет собою типичный постмодернистский «микст». Это причудливая игра современных музыкальных техник – будь то минимализм, полистилистика или пуантилизм – архаического фольклора и древнейших традиций церковного пения. Его сочинения могут рассмешить своей наивностью и тут же поразить неожиданным трагизмом. Парадоксальность раскрывается в соседстве крайних эмоциональных полюсов, здесь ироничность сочетается с сентиментальностью, саркастичность с грустью, аристократизм с провинциальностью, интеллектуальность с банальностью.

Эстетика «постмодернизма» отбросила свою тень на сочинение «Школа для дураков». Текст Саши Соколова подвергается некоторым изменениям. Так, первую, третью и четвертую части Анатолий Королёв строит на основе 1-ой главы романа «Нимфея», вторую – на основе 4-ой главы «Скирлы».

Типичная постмодернистская ирония проявляется в гиперболизированном цитировании на уровне сюжетных положений, с типичным смещением значений. Феномен деструкции можно заметить в описании героев. Практически все персонажи существуют в нескольких ипостасях: Виолетта Аркадьевна/Вета Акатова/ветка акации/станционная проститутка/«простая девочка», профессор Акатов/Леонардо да Винчи; учитель географии Павел/Савл Норвегов/бессмертный пророк; почтальон Михеев/Медведев/ Насылающий Ветер.

В описании окружающего мира, а этому посвящены все части сочинения, содержится пласт пародийного цитирования, где источниками, из которых почерпнуты цитаты, являются Библия, художественная литература, советская печать. Аллюзии на другие жанры – письма, дневники, сказки («Скирлы») – разрушают общую структуру, с типичной постмодернистской игрой смены положений.

Типичную картину постмодернистской «метанарративности» фиксирует первая часть. Неторопливый характер изложения, построенный на описаниях местности, создает картину внутреннего мира мальчика.

Концепт «языковой игры» проявляется на уровне музыкальных элементов. Это Шостаковические «темы-оборотни», которые по-новому раскрывают себя в эпоху постмодернизма. Они становятся своеобразными «языковыми игровыми элементами» со множеством означающих.

Значимую роль в герменевтике произведения имеет сфера жанровых аллюзий. О проявлении «интертекстуальности» свидетельствует наличие большого ассоциативного поля. Это пласт танцевальных наигрышей, обрисовывающий русские народные плясовые песни.

Типичный прием «Улиссовского потока слов» проявляется в произведении на уровне формы. Бесконечное движение и текучесть приводит к затушевыванию и нивелированию её границ. Так, 2-ая часть представляет собою многочастную структуру из 7 построений, а



3-ья – единый поток развития.

«Мастер деталей», Анатолий Королев в эпоху постмодернизма стоит одной ногой на своей земле, другой – на почве прошлого. Отдавая дань традиции, он, не стесняясь этого, пытается следовать настоящему. Обращаясь к постмодернистскому тексту и, следуя за словом, он, тем не менее, и в нем открывает бездны чувственности и смысла, что в самом тексте – не первостепенно. Склонность к эмоциональной выразительности, внимание к деталям характеризует его как постромантического поэта. Однако в условиях современной деструкции чистая эмоция воспринимается нами под призмой «двойного кода». Под этой увеличительной лупой эмоциональность становится «постмодернистской чувствительностью», а внимание к нюансам и их трансформации, скорее, интерпретируется как реализация многоуровневой системы «языковой игры».

### **О духовной музыке современных отечественных композиторов**

**Попова Е.В.**

*аспирант*

*Российская Академия Музыки им.Гнесиных, ИТК факультет, Москва, Россия*

*E-mail: lenkazzz@mail.ru*

В последней трети XX века происходит возрождение и развитие духовной музыки в творчестве современных отечественных композиторов. Это во многом было связано с празднованием тысячелетия Крещения Руси, когда были сняты многие цензурные ограничения, и церковная музыка получила широкую возможность как клиросного, так и концертно-сценического воплощения.

Каково состояние *жанров* духовной музыки на сегодняшний день? Многие русские композиторы, работая как в малых, так и в крупных формах духовной музыки, привносят в произведения черты своего индивидуального стиля. В их творчестве наблюдается в основном два рода интерпретации: с одной стороны, создаются произведения на канонические тексты, отражающие традицию (литургии С.Трубачева, В.Агафонникова, епископа Илариона (Алфеева), Н.Лебедева, В.Кикты; всенощные Н.Ведерникова, Г.Дмитриева, А.Киселева и др.; с другой стороны, возникают небогослужебные циклы, в которых сакральные идеи находят выражение в достаточно свободной компоновке и текстов, и жанров (например, концерт «Богородичные песнопения» А.Микиты, концерт «Из триоды постной» В.Довганя, «Завещание Николая Васильевича Гоголя» Г.Дмитриева и др.).

Кроме того, композиторы склонны ориентироваться на традиционные жанровые формы, например: «Русские страсти» Ларина, «Страсти по Матфею» епископа Илариона; *псалмы* В.Рябова, К.Уманского, В.Кикты; *гимны* и *молитвы* Г.Свиридова, В.Кикты, К.Волкова, Ю.Буцко, Р.Леденева, В.Ульянича, В.Рубина; *кантата* и *оратория* К.Волкова, В.Григоренко, епископа Илариона и др.

*Поэтика индивидуально-авторского стиля – ведущий принцип в создании современных духовно-музыкальных композиций.* Поэтому наиболее полное представление о состоянии этой музыки можно получить, изучив конкретное творчество конкретного автора. Наша цель – иная: рассмотреть некоторые особенности «идиостиля» одного из деятелей последнего времени, конца XX – XXI вв.

Андрей Микита (1959) – известный московский композитор, пианист и педагог, - имеет достаточно многообразный каталог творчества, который содержит произведения разных жанровых «наклонений». Работая преимущественно в области хоровой музыки, он пишет также оркестровые, камерные, вокальные, фортепианные и электроакустические произведения. Микита создал свой оригинальный цикл, непохожий по замыслу и

структуре на традиционные жанровые формы, что в целом является заметным событием в пространстве духовно-музыкальных произведений.

«Богородичные песнопения» - оригинальная композиция, автор которой не идет по линии обработки древнего распева (чтобы не быть «к чему-то привязанным», по его словам). При этом, в сочинении встречаются как стилизованные песнопения, так и песнопения современного письма; А.Микита создает собственные мелодии, - в духе церковного «стилистического подражания». Текст диктует музыку: композитор привлекает различные жанровые формы – Стихиры, Тропари, Кондаки, исполняемые в день Богородичных праздников. Формотворчество – результат проникновения в канонический текст и поиск соответствующей жанровой стилистики. В основе структуры – не идея ориентации на традиционные классические формы, а идея живой музыкальной тектоники, открытой поиску в соответствии с «художественным заданием».

При погружении в музыку цикла, постоянно слышится индивидуальный стиль композитора, его новый подход к музыкально-выразительным средствам. Несмотря на то, что каждое песнопение может быть исполнено как самостоятельное произведение, этот концерт воспринимается слушателем как целостный цикл, части которого находятся в постоянной взаимосвязи друг с другом.

Духовный концерт композитора может встать в один ряд с известными творениями других авторов, работающих в жанрах такого рода. Своим сочинением композитор сделал шаг вперед в развитии русской духовной музыки XX века, соединив два разных направления. Традиция и современность – это не только вышеозначенные стилистические качества, но и формирование *нового типа цикла*.

#### Литература

1. Гуляницкая, Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XXвека. - М., 2002.
2. Рахманова М. Об улучшении церковного пения в России // Труды московской регентско-певческой семинарии 2002-2003. М., 2005.
3. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. ст., исслед., интервью / Ред.-сост. Ю.И. Паисов. Вып. 1. М., 1999.

#### Зарубежная музыковедческая мысль о А.К.Глазунове

*Проскурина Ирина Юрьевна*

*аспирантка*

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия*

*E-mail: [iproskurina@mail.ru](mailto:iproskurina@mail.ru)*

Исследование творчества русского композитора А.К.Глазунова началось еще при его жизни. Рано проявившееся музыкальное дарование, выдающиеся способности, профессионализм, продемонстрированный автором в своих ранних сочинениях, высокое мнение о нем самых авторитетных отечественных музыкантов послужили катализатором интереса к творчеству Глазунова музыковедов и критиков уже на рубеже XIX-XX вв. Формирование современного научного взгляда в отношении композитора не может не учитывать плюрализм мнений о русском Мастере. Поэтому обращение к работам иностранных авторов, посвященных истории русской музыки и фигуре Глазунова в частности, введение их в научный оборот будет способствовать целостному восприятию его творчества. Тексты зарубежных музыкантов содержат немало интересных и непривычных отечественному читателю замечаний, а также являются источниками скудных на сегодня сведений об эмигрантском периоде жизни композитора (с 1928 по 1936 гг.).

Уникальный пример зарубежной монографии о Глазунове демонстрирует работа Дональда Вентурини (Donald J. Venturini), изданная в 1992 году. Первоначально она была написана на французском, но затем переведена и издана на английском языке Милтоном Мартином (Milton Martin). После выхода из печати книга с автографом Вентурини была подарена приемной дочери композитора Елене Глазуновой-Гюнтер и хранилась в ее личной библиотеке. Работа Вентурини практически не известна в России, единственный отечественный экземпляр этого издания хранится в архиве Глазунова в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

Несмотря на научно-популярный стиль изложения, биографические неточности, отсутствие выходных данных многих цитат, работа включает внушительные по объему выдержки из неопубликованных писем Глазунова, хранившихся в момент написания работы в личной коллекции Е.Глазуновой-Гюнтер в Мюнхене, что и составляет главное достоинство этой книги. Очевидно, что книга создавалась при непосредственном ее участии. Так, в Эпиллоге зафиксированы обстоятельства встреч и бесед Вентурини с Глазуновой-Гюнтер, то, как она показывала ему личные вещи ее отца, переписку и другие материалы, рассказывала любопытные факты из биографии Глазунова, делилась размышлениями о его симфониях. Характер изложения книги Вентурини представляет собой чередование объемных отрывков из переписки Глазунова с русскими и зарубежными корреспондентами, выдержек из иностранных периодических изданий с предельно лаконичными авторскими комментариями, которые служат своеобразным «мостом» между цитируемыми письмами. В книге отсутствуют всякие аналитические процедуры, дается лишь перечисление фактов в хронологическом порядке, касающихся личной и творческой биографии Глазунова. Ряд приводимых Вентурини подобных «отрывков» частично или целиком уже были опубликованы в России, но некоторые - уникальны своей неизвестностью отечественному читателю. В их числе: заметка репортера Daily Express о концерте Глазунова на Лондонском радио (Англия, июнь 1929); отрывок из автобиографии продюсера Хью Баттена (Joe Batten) о записи произведений русского композитора для фирмы «Columbia»; рецензия американского критика Олина Доунеза (Olin Downes) в «Нью-Йорк Таймс» на концерт в Метрополитен (Нью-Йорк, декабрь 1929); отрывок из Истборнской хроники о концерте с Муниципальным оркестром Истборна (Англия, ноябрь 1931); воспоминания британского композитора Эрика Коатса (Eric Coates) о встрече с Глазуновым во время путешествия в Англию, или, например, интригующее неизвестностью своего адресата письмо композитора к «Дорогой мадемуазель» (датировано Глазуновым 28 ноября 1933).

Было замечено, что в работах зарубежных музыковедов о Глазунове ситуация отъезда и обстоятельства зарубежной жизни композитора представлена не так, как в отечественных изданиях. Так, например, иностранные энциклопедии (Britannica, Larousse, Grove) достаточно четко аргументируют причину отъезда Глазунова за границу в 1928 году. Автор статьи о композиторе в энциклопедии Britannica отмечает его чувство изоляции в Советской России, Larousse публикует, что Глазунов воспользовался концертным турне для того, чтобы осесть в Париже, Dictionnaire des grands musiciens и словарь Grove прямо пишут о его эмиграции. В отличие от русскоязычных изданий, вуалирующих причину отъезда композитора и избегающих говорить о нем как об эмигранте, большинство иностранных музыковедов переселение Глазунова за рубеж трактуют однозначно: музыкант эмигрировал, воспользовавшись удачным стечением обстоятельств. Как и большинство его иностранных коллег, Вентурини объясняет причину невозвращения Глазунова следующими словами: «Советская точка зрения такова, что он просто искал более теплый климат по причине слабого здоровья. Если это была бы действительная причина, то он мог бы обосноваться в Крыму, как это сделал Калинин в 1894 году. Другой причиной, по которой он не вернулся в Советский Союз, было его недовольство политической ситуацией в стране, особенно если она задевала его Консерваторию».

Еще одну иностранную монографию о Глазунове представляет работа немецкого музыковеда Детлефа Гойови (Detlef Gojowy) на немецком языке. Это книга-альбом со следующим подзаголовком: «С включением биографических фрагментов от зятя Глазунова Герберта Гюнтера». Издание является плодом усилий Глазуновой-Гюнтер, ее мужа и созданного ими в Мюнхене Общества Глазунова. С тех пор как немецкий писатель Герберт Гюнтер стал вторым мужем Е.Глазуновой, он старательно помогал жене увековечить память русского композитора, несмотря на то, что никогда его не видел. Они поженились во время Второй мировой войны, когда композитора уже не было в живых. Помимо любопытного музыковедческого анализа, монография Гойовы ценна иллюстративными материалами, редкими фотографиями, которые рассказывают о жизни композитора в Париже, Берлине, гастрольных поездках по Западной Европе и Америке, его близком окружении, семье. В книге помещены редкие снимки жены Глазунова, его любимого кота Мукузана и даже карикатуры, изображающие композитора во время концертных выступлений.

Сведения о Глазунове также можно почерпнуть в отдельных главах трудов по истории русской музыки, как, например, в «Мастерах русской музыки» М.Кальвокоресси и Дж.Абрахама (на английской языке), «Истории русской музыки» Р.Леонарда (на английском языке) или «Русской музыке от истоков до наших дней» Р.Хофманна (на французском языке). Перечисленные работы являются косвенными источниками информации, Глазунов не является в них центральной фигурой, тем не менее, данные тексты представляют собой несомненную научную ценность.

#### **Литература**

*Venturini D. J.* (1992) Alexander Glazounov. 1865-1936. His life and works. Aero printing Delphos, Ohio, 1992.

A.K.Glazounov (1987) // Dictionnaire des grands musiciens sous la direction de Marc Vignal. Paris. V. 1. P. 242–243.

A.K.Glazounov (1994) // The New Encyclopædia Britannica. Chicago. V. 5. P. 300–301.

A.K.Glazounov (1995) // Grand dictionnaire encyclopédique Larousse. Paris. T. 7. P. 4821.

*Abraham G.* (1994) A.K.Glazounov // The Encyclopedia Americana. Danbury. V. 12. P. 805.

#### **Музыкально-театральная жизнь провинциальной России до 1861 года. (Театральное искусство Рязанской губернии).**

***Рознова Анастасия Сергеевна***

*аспирант*

*Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва, Россия*

*E-mail: roznova@mail.ru*

Исследование музыкальной жизни российских регионов является весьма актуальным для современного отечественного музыкознания, так как именно провинция хранит коренные вековые традиции. Углубление проблематики, выявление типологических и специфических параметров бытования музыки в уездных городах необходимо для воссоздания полной картины общероссийского музыкально-исторического процесса. Одним из самых интересных объектов в исследовании музыкальной жизни регионов является театр.

Зарождение театральной жизни провинциальной России было непосредственно связано с правительственным указом 1750 года, разрешавшим частным лицам разыгрывать в своих домах спектакли. В различных уголках России постепенно просыпалась потребность в театральном искусстве. Уровень провинциальной культуры конца XVIII начала XIX века в музыкальном отношении был не таким низким, как можно предположить. Возникновение театров отмечалось повсеместно, как в крупных городах, так и небольших. Одними из первых были Киев, Харьков, Томск, Самара, Калуга, Тамбов, Рязань. Театры в губернских центрах существовали в двух ипостасях – как любительско-благотворительный и профессионально-коммерческий. Помимо постановок на сценах городских театров, появилась традиция устраивать спектакли на домашних сценах. Эта тенденция сохранилась и в дальнейшем. Из театральных афиш, дошедших до нас, можно сделать вывод, что и артисты, и зрители имели особый интерес именно к музыкально-сценическим произведениям. Репертуар театров состоял из музыкальных постановок и спектаклей смешанного жанра, в которых обязательно использовалась музыка, заимствованная или написанная специально. Смешанный характер театрального искусства был типичным явлением для всей провинциальной сцены.

В конце XVIII века в России насчитывалось несколько типов театров, а именно: придворные, публичные, частные, любительские и крепостные (их называли еще «домашними» и «домовыми»). Возникновение последнего типа театра было связано с особенностями социально-экономического и культурного развития России. «Золотой век» российского дворянства имел своей оборотной стороной расцвет крепостнических отношений. Закрепленное за владельцами право судить, наказывать, ссылать на каторгу, дарить и продавать крепостных сделало власть господ над крепостными фактически безграничной. Вместе с тем освобождение от обязательной службы, данное дворянам еще в 1762 году, создавало благоприятные условия для роста образовательного и культурного уровня этого сословия. Общим увлечением было коллекционирование произведений искусства, собирание библиотек, строительство загородных усадеб, устройство празднеств, занятие музыкой и театром. Крепостные театры совершенно органично вписывались в быт дворянства. В этих условиях дворяне стремились удовлетворять за счет крепостных не только свои материальные нужды, но и возросшие культурные запросы. Возникла потребность в крепостных, наделенных творческими способностями. И таковые непременно находились.

Театральное дело во многом процветало благодаря антрепренерам, которые включались в организационную структуру и имели материальное благосостояние. Для некоторых из них театр был лишь источником доходов, для других же эта сфера искусства была любимым увлечением жизни. Многие были весьма образованными в этой области, поэтому возлагали на себя не только хозяйственно-административные обязанности, но и справлялись с ролью постановщика, хормейстера, художника, проводили репетиции, готовили реквизит и декорации.

Репертуар провинциальных театров крепостной России существенно не отличался от того, что видел зритель столичных театров, и был довольно разнообразен. Помимо огромного количества драматических и комедийных постановок популярностью пользовались такие известные оперы, как «Вольный стрелок» Вебера, «Аскольдова могила» и «Вадим» Верстовского. Музыка уделялось большое внимание. Оперетта, и, в меньшей степени, опера, были не менее популярны, чем комедия или драма. Помимо того, что музыкальным постановкам отводились целые вечера, музыка являлась еще и неотъемлемой частью комедийного или драматического спектакля.

Становление театрального искусства в провинциях не было равномерным.

Например, постановка такого сложного жанра как опера было явлением все же весьма редким для театров России. Но, несмотря на это, провинциальные театральные сцены

давали главное: они привлекали внимание горожан к музыкальному и театральному искусству, воспитывали их вкус и обогащали духовно.

Все вышеупомянутые тенденции хотелось бы проследить на примере зарождения, становления и развития театрального искусства в Рязанской губернии.

### Литература

1. Арапов, П. Н. Летопись русского театра. / П. Н. Арапов – Спб., 1861. – 368 с.
2. Гиляровский, В. А. Люди театра / В. А. Гиляровский. – Том I. – М., 1960.
3. Записки Гавриила Романовича Державина. 1743-1812. – М., 1860.
4. Климаков, К. 175 лет Рязанскому областному драматическому театру: Краткий исторический очерк. / К. Климаков, В. Славский. – Рязань, 1963.
5. Лепская, Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметьевых. / Л. А. Лепская. – М., 1996. – 175 с.
6. Попов, И. П. Очерки по истории культуры Рязанского края XV-XX вв. / И. П. Попов. – Рязань, 1994. – 232 с.
7. Попов, И. П. Два века Рязанской истории. / И. П. Попов – Рязань, 1991. – 224 с.
8. Перечень документов Государственного Архива Рязанской области:  
Фонд 5 опись 1: Дела №№: 778, 794, 999, 1777, 2404, 2759, 3287, 2584, 2380, 834, 1102, 3131, 210, 1898, 2313, 2758, 2759, 2760, 1662, 2403, 2583, 2997, 3277, 1941, 2661.  
Фонд 5 опись 2: Дела №№: 81, 127, 199, 279, 356, 363, 371, 372, 373, 493, 763.  
Фонд 5 опись 3: Дела №№: 910, 987, 1041, 1587, 2265, 2703, 3156.  
Фонд 5 опись 4: Дела №№: 1329, 1331, 3351, 3371, 1094, 2479, 2576, 2721, 2767, 2721, 2767, 2806, 2896, 3040, 3494, 1230, 1231, 1232, 5666.  
Фонд 19 опись 1: Дела №№: 47, 311, 524, 716, 852, 866, 1054, 1117, 1368, 7799, 1488, 1655, 2209, 2299, 2713, 809, 880, 919, 676, 744, 1308, 1324, 1330, 1500, 2138, 2247, 2278, 223, 502, 1162.  
ФР – 5039 опись 1: Дела №№: 75, 255, 110, 111, 195.  
Фонд 1293 опись 1: Дело № 130.

#### **А.Н. Верстовский и его роль становление русской национальной оперы.**

Санникова М.В.

Студентка III

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова, Москва, Россия.

e-mail: [02\\_11@list.ru](mailto:02_11@list.ru)

В конце 20х годов XIX века в истории русской музыки наступает новый этап. В этот период развивались такие оперные жанры, как эпическая, историческая, романтическая, а так же “волшебная” оперы. Жанр “волшебной” оперы неразрывно связан с именем Алексея Николаевича Верстовского (1799-1862), в творчестве которого этот жанр существенно видоизменяется, приобретая яркую романтическую окраску. Поэтому, композитора называют создателем национальной романтической оперы. Верстовский привнес в русскую оперу глубоко лирическое начало и открытую эмоциональность, романтическую страсть. Эта повышенная экспрессивность и темперамент покорили современников. В оперном жанре произошло то же, что и в русской литературе, с приходом в нее двумя десятилетиями ранее Жуковского, когда главной стала эмоциональность, экспрессивность слова и интонационно-синтаксических средств (после рациональности классицизма). Самое же существенное заключено в специфичном для романтизма образном мире. Герои Верстовского- люди, страдающие по различным причинам от “несовершенства бытия”, остро переживающие разрыв между “чаемым” и “сущим”. В русской музыки первой трети XIX века романтизма не дал столь пышных всходов, как в литературе, выдвинув лишь два крупных имени - Алябьева и Верстовского.

Однако Верстовский заложил основу для дальнейшего необыкновенно яркого развития русской национальной оперы.

### Литература

- 1.Абрамовский. Г.Русская опера первой трети XIX века. Москва “Музыка”. 1971
2. Гинзбург. С.Л. Русский театр 1700-1835гг. Л-М. 1941
- 3.Доброхотов В. А.Н. Верстовский. Жизнь Театр. Деятельность. Москва-Ленинград, 1949
- 3.Опочинин.Е. Русский театр, его начало и развитие. Вып.1-5. Спб. 1887-1888.

### Жанр письма в музыкальной драматургии русских опер

*Теплякова О.С.*

*Аспирант*

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.*

*С.В.Рахманинова, Тамбов, Россия*

*E-mail: tos1984@mail.ru*

В опере как музыкально-драматическом целом довольно часто встречаются примеры включения эпистолярных текстов. Среди опер русских композиторов можно назвать «Борис Годунов», «Хованщина» М. Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Сказка о царе Салтане» и «Сказание о невидимом граде Китеже», Н. Римского-Корсакова, «Ася» М. Ипполитова-Иванова<sup>4</sup>.

При рассмотрении эпистолярия в оперной музыке необходимо учитывать специфику жанра. Письмо, в широком смысле (от греч. – epistole) – «это знаковая система фиксации речи, позволяющая с помощью начертательных (графических) элементов передавать речевую информацию на расстоянии и закреплять ее во времени...» [4]. Важным элементом жанра письма как коммуникативного акта является характер отношений адресата и адресанта, который выражается в качестве обращенности. Письмо предполагает наличие канонизированных формульных построений (приветствие, обращение к адресату, прощальная формула). Эпистолярные тексты функционируют в двух основных сферах: бытовые письма и письма как жанр публицистической и художественной литературы. При этом в письме, как части целого, сохраняются типологические признаки эпистолярного жанра.

Эпистолярный жанр в контексте оперы может воплотиться в сценической ситуации чтения («Борис Годунов», «Хованщина», «Пиковая дама»), либо как момент написания («Евгений Онегин», «Ася»), либо как диктуемый текст («Хованщина», подметное письмо). Собственно письмо становится своеобразным «участником» создания сценического рисунка. Эти моменты отражены в многочисленных композиторских ремарках.

При воспроизведении структуры эпистолярного жанра музыкальными средствами возникают самые разнообразные решения: ариозо, речитатив, сцена и т.д. В духе «сухого» речитатива проводится чтение письма Германом в пятом действии «Пиковой дамы» (при этом композитор указывает количество слов в такте). Возможна рассредоточенная структура – чередование письма и не-письма. Например, особенность письма Татьяны из «Евгения Онегина» заключается в том, что оно представляет собой развернутую сцену, состоящую из нескольких ариозных и речитативных фрагментов, моментов «писания» письма и лирических отступлений.

Ансамбли-диалоги также могут быть средством воплощения эпистолярных текстов. Они раскрывают процесс реального внешнего действия, сценического общения героев. Например, сочинение письма в 1 действии оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе

Салтане» оформлено в виде диалога. Особой разновидностью является ансамбль, включающий разные планы действия, то есть показ реальных явлений действительности в их одновременном осуществлении, что приводит к образованию «музыкально-сценической полифонии» (например, сцена диктовки доноса в «Хованщине», 1 действие).

Драматургическая функция эпистолярная во многом определяется его встроенностью в основную или побочную сюжетную линию. В одном случае они функционируют как послание какому-либо лицу, сообщение, в другом – как способ самовыражения, самораскрытия личности. Когда проблема человеческого общения, взаимоотношений оказывается в центре художественного целого, возрастает драматургическая роль письма.

Письмо является мотивированным. Например, в «Евгении Онегине» письмо Татьяны – это первый шаг навстречу неизвестному, завязка отношений героев. Как отмечает Б. В. Асафьев [1], сцена письма – это второй этап экспозиции лирической линии оперы (начало которой положено в первой картине), здесь же и завязка действия. Следующий этап ее развития – своего рода «ликвидация» письма в третьей картине (ответ Онегина). Развязка линии Онегин – Татьяна и реминисценция сюжетного мотива письма происходит в заключительных картинах оперы.

Письмо может быть одним из поворотных пунктов в развитии сюжета произведения. Письмо-донос Подьячего, продиктованное Шакловитым, оказало воздействие на события в «Хованщине». Следующее затем чтение надписи на столбе служит предвестием трагической судьбы стрельцов, пришлого люда, подспудно и князя Голицына. Письма Голицына, находящиеся немного в стороне от основной идеи оперы, также имеют мотивы предвестия в интонационно-мелодическом воплощении в форме подтекста в партии оркестра.

Письмо Февронии из «Сказания о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова обращено не только в адрес Гришки Кутерьмы. Оно представляет собой послание, направленное всем, кто ищет Китеж. При этом подробным образом указывается сам путь: «Вот и знак: ночи взгляни на небо, как столпы огнистые пылают [...], то восходит праведных молитва». Или «к земли приинки ухом: звон услышишь благостный и чудный, словно свод небесный зазвенел. То во Китеже к заутрене звонят». Однако не каждый достоин войти, только «Всяк, кто ум не раздвоен имея...». Таким образом, послание выходит на иной обобщенный уровень.

Органическая встроенность в композицию оперы проявляется в том, что мотив письма продолжает жить в вербальном тексте последующих сцен. Так, особенно много реминисценций музыкального материала сцены письма Татьяны в заключительной картине. Функция предвестий угадывается не только в вербальном тексте посланий, вокальной интонационности, но особенно ярко она проявляется в инструментальном слое (например, в эпистолярных образцах «Хованщины» М. П. Мусоргского). Так, тема страха Голицына из сцены чтения писем во втором действии проходит в партии оркестра после сцены гадания Марфы и во втором монологе – «Вот в чем решенье судьбы моей».

Жанровое воплощение эпистолярная в опере определяется музыкальным контекстом, особенностями оперной драматургии. Так, письма встроены в лирико-психологические оперы оформлены в виде моносцены («Евгений Онегин»). Образцы эпистолярная включенные в оперу эпическую или историческую представляют собой крупномасштабную массовую композицию («Хованщина», «Сказание о невидимом граде Китеже»).

В опере письмо находится в неразрывном единстве с музыкальным рядом целого. Эпистолярные тексты становятся неотъемлемой частью драматургии, способны нести серьезную смысловую нагрузку, выполняя самые разнообразные функции.

## Литература

1. Асафьев Б. «Евгений Онегин»: лирические сцены П. И. Чайковского. – М.-Л., 1944.



2. Бусоргина Е.Ю. Эпистолярный текст как составляющая ритуального и этикетного дискурса (на материале английского языка). Автореф. дисс. – Самара, 2006
3. Данилевич Л. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова. – М., 1961
4. Дьяконов И.М. Письмо // БСЭ. Т.19. – М., 1975. – С. 571
5. Николаев Г.А. Пушкинский сюжет в русской опере "Евгений Онегин" // А. С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков. [Электронный ресурс]: Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ksu.ru/science/news/pushkin/p30.htm>
6. Пронин В.А. Послание бесценному другу // Теория литературных жанров [Электронный ресурс]: Электрон. дан. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks)
7. Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. – СПб, 2005.

**На перекрестке музыки и слова. Этимология звука В.Тарнопольского  
Третьякова А.В.**

*Аспирант*

*Российская Академия Музыки им. Гнесиных, кафедра гармонии и сольфеджио, Москва,  
Россия*

*E-mail: [anestea@rambler.ru](mailto:anestea@rambler.ru)*

Фигура Владимира Тарнопольского (1955 г.р.) - в настоящее время является, пожалуй, одной из самых оригинальных на небосклоне современной мировой музыкальной культуры. Многие из произведений композитора стали настоящими открытиями в музыкальном мире последних тридцати лет и аккумулировали важнейшие тенденции современного искусства.

Объектами нашего исследования стали произведения композитора 1990-2000-х годов так или иначе сопряженные с текстом. Это: «Эхо ушедшего дня» (1989), написанное по роману «Улисс» Дж. Джойса; «Кассандра» (1991), созданная по мотивам греческого мифа; «Чевенгур» (2001) - по роману А.Платонова; «Маятник Фуко» (2004) – по одноименному произведению У.Эко; «По ту сторону тени» (2006) - содержащее в своей основе притчу Платона, идеи Плиния Старшего, а также тексты Леонардо, Данте, Ницше.

Проблема слова и музыки, не нова, но, пройдя длительный путь сквозь века через церковные, камерные вокальные, ораториальные, оперные жанры, она встала особенно остро в XX-XXI веках. Во многом это обусловлено тем, что сами эти понятия размываются и становятся многозначными. На первый план выступает проблема - что считать музыкой и, соответственно, что теперь можно считать словом в музыке?

Проведенный анализ произведений В.Тарнопольского и их литературных источников выявил множество параллелей. Тонкое взаимодействие эстетики, мировоззрения и художественного мира автора литературного произведения с эстетикой стиля композитора привело к созданию своеобразного фантома «новой программности», с повышенным вниманием к слову, его структуре. Фонема первоначально в литературе, а затем и в музыке становится новой структурной единицей, обретая семантическое и функциональное значение. Подобные опыты можно найти в стихах Бальмонта, Хлебникова, а в музыке таким первопроходцем стал А.Н.Скрябин. Позже схожие эксперименты находим в произведениях Б.А.Циммермана, Д.Лигети и др. В результате этого, собственно речь, слово в конечном итоге начинают все плотнее взаимодействовать с музыкой и, проникая вглубь ее растворяться, образуя новый, каждый раз неповторимый синкретизм.

Звуковая материя произведений В.Тарнопольского необычна. Специфичность ее обусловлена, прежде всего, общим культурологическим контекстом произведения. В

поиске так называемой «новой эвфонии», звук в тонком взаимодействии со словом, в произведениях В.Тарнопольского перерастает рамки привычного значения, становится контекстуальным. Он - материал для формы всего произведения, завоёвывающий не только музыкальное, но и немusикальное пространство звуков действительности, шумов. Звук может растворяться и становится как бы НЕ звуком, и далее преобразуясь становится тишиной, приобретая при этом статус философской категории первоосновы. Главным в произведениях композитора становится импульс, толчок, начальная идея и их дальнейшее кропотливое развертывание, подобное идее вселенского самопревращения.

Культурологическое сознание композитора ведет к тому, что для каждого своего произведения он находит свою модель выстраивания звуковой картины, большую значимость, при создании которой, имеют литературные ассоциации, литературный источник. В постоянном поиске так называемой *новой эвфонии* композитор в каждом из своих произведений ставит новые задачи, стремится воплотить новый вид музыкальной материи, новое пространство, новое время, где не было бы различий между консонансом и диссонансом, музыкальными звуками и шумами, гармонией и тембром, где все противоречия звучаний сливались бы в единую «звуковую магму», единую звуковую материю мира.

### Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. / Перевод Б.Скуратова. Вст.ст. – К.Чухрукидзе. М.:Логос, 2001.
2. Баева А., Когда время выходит из берегов – опера В. Тарнопольского/ Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып.1.М.,2003. С.271-278.
3. Баева А.Музыка-Театр В.Тарнопольского.// Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып.2. М.,2006. С.187-207.
4. Губайдуллина Г. К проблеме индивидуального стиля в культуре постмодернизма (на примере творчества В.Сильвестрова и В.Тарнопольского) // Музыковедение к началу века. Прошлое и настоящее. Сб.тр. по мат. конф.2002/РАМ им. Гнесиных. М.,2002. С.252-266.
5. Денисова Е. П.Булез: Семь уроков Пауля Клее. Екатеринбург,1997.
6. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб.тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М.,1994. С.17-40.
7. Ильин И. Постструктурализм и диалог культур. М., 1989.
8. Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1984. С.183-207.
9. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М.,1991.
10. Нестьева М. Владимир Тарнопольский. Когда время выходит из берегов// Муз.Академия. М.,2002.№2.С.14-17.
11. Петунина Л. “Jesu, deine tiefenWunden”: Хоральная прелюдия в интерпретации В.Тарнопольского.// Христианская культура: прошлое и настоящее. Сб.тр.по материалам науч.конф. М.:РАМ им.Гнесиных, 2004., С.123-131.
12. Савенко С. Слово А.Платонова в Новой музыке //Холопов Ю. и его научная школа. М.,2003.С. 299-305.
13. Скворцова И. В.Тарнопольский. Беседа II // Муз. Академия. М.,1993.
14. Тарнопольский В. Когда время выходит из берегов // Муз. Академия. М.,2000.№2.С.14-17.
15. Тоба Д. Введение в интертекстуальный анализ. М.,2002.
16. Третьякова А. Отзвуки романа Дж.Джойса в произведении В.Тарнопольского «Эхо ушедшего дня»// Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов. Вып.5.М., 2006.С.46-55.

17. Третьякова А. «Чевенгур»: утопия или импульс?// Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов. М., 2007. Вып.6.С.98-109.
18. Хайдегер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Библихина. М., 1997.
19. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Российская музыкальная газета. 2003.№7-8.С.13.
20. Хоружий, С. Комментарии // Джойс, Джеймс. Улисс. СПб.: Симпозиум, 2002.С.683-829.
21. Ценова В. Культурология В. Тарнопольского // Музыка бывшего СССР. М.,1994.С.283-296.
22. Эко У. Поэтики Джойса. СПб.: Симпозиум, 2003.
23. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М., 1991.

### **От унисона к многоголосию. Становление татарского хорового исполнительства в Казани в начале XX века.**

Шарипова Розалия Мугтасимовна  
Сотрудник

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Набережночелнинский государственный педагогический институт»  
[o.nadya@bk.ru](mailto:o.nadya@bk.ru)

Положение хорового пения в сфере серьезного, высокого искусства определяется его изначальной близостью к песенному фольклору, который на всех этапах хоровой музыки оставался самым популярным и широкоохватным жанром. У татар с принятием ислама в сознании господствовало религиозное мировоззрение, благодаря которому сохранилась традиция монодического исполнения. Из поколения в поколение передавалось и развивалось музыкально-поэтическое искусство, основанное на мелодекламации. В результате имеются прекрасные духовные вокальные жанры, как баит, менажат, дастан.

Искусство мусульманского пения является одnogолосным. Но попытки к совместному пению все же были. Есть некоторые подтверждения исполнения в одной деревне в конце XIX века религиозных сказаний на два голоса<sup>1</sup>.

В Казани в начале XX века татарам-мусульманам открыто разрешалось пение лишь священных текстов (в мечетях и мусульманских школах). Религиозные кантаты могли распевать шакирды (учащиеся религиозных школ) в день нового года, в праздник Нәүруз. Они смело ходили по богатым домам и пели<sup>1</sup>. Распевали шакирды священные песнопения и на официальных обедах (меджлис) буржуазии и духовенства, во время поста – рамазан и мәүлид. Рамазан – по старому стилю - девятый месяц, мәүлид – третий месяц. Весь месяц каждого года в честь рождения Мухаммеда распевались хвалебные кантаты.

К концу XIX - начала XX веков в Казани проживала большая часть татар-мусульман. В этот период постепенно происходит становление татарского профессионального музыкального исполнительства. Этот путь был подготовлен рядом социально-исторических факторов. На культурное развитие татар не могла не влиять музыкальная жизнь русской части Казани. В первую очередь нужно назвать воздействие оперного театра. Благодаря его существованию в начале XX века становится заметно некоторое оживление в области культурной жизни татар в Казани.

Еще один аспект, повлиявший на пересмотр устоявшихся ценностей и поиски новых ориентиров развития татарской национальной культуры, - это возникновение прогрессивной демократической интеллигенции. Еще в 80-х годах XIX века формируется общественное движение под названием джадидизм. Это движение постепенно охватило

все слои татарского общества. Деятельность джадидистов подготовила культурно-идеологическую почву для зарождения татарского театра, профессиональной татарской музыки.

Революция 1905 года повлияла на дальнейшее развитие музыкальной культуры татар, в частности, на песенное творчество. Вместе с русскими шакирды смело запели песни на революционную тематику. Борясь за реформу школьного образования, шакирды сами сочиняли гимны о новой жизни. По воспоминаниям скрипача М. Яушева, из одной только школы Галимжан хэзрэт мәктәбе за участие в революционном движении было исключено около сорока учащихся. Шакирды, прощаясь с товарищами, пели новые песни, которые звучали как революционный призыв, – «Не спи, вставай, проснись джигит», «Настало время нам подняться».

Благодаря просветителям-джадидистам, к публике вышли первые профессиональные музыканты, которые по примеру русских, стали участвовать в литературно-музыкальных вечерах. Первый литературно-музыкальный вечер состоялся 27 октября 1907 года в зале Купеческого собрания, сообщила газета «Казан мөхбире» (1907, 2 ноября). В концерте принимал участие хор. Он исполнил народную песню «Тәфтиләу», пробудившей у публики глубокие чувства. С тех пор существующие в Казани газеты и журналы стали постоянно информировать горожан о предстоящих или прошедших татарских концертах. Постепенно, шаг за шагом, стали создаваться татарские хоровые коллективы. Сначала на сцену выходили учащиеся медресе, пел хор шакирдов, потом перед публикой стали петь детские хоры, причем в огромном количестве, под руководством уже известных татарских певиц – Марьям Рахманкуловой, Фатимы Гумеровой. В газете «Йолдыз» (№111, 1914, 26 января) есть сведения о концертном выступлении на этом вечере детского хора из пятидесяти мальчиков и сорока девочек. Также в литературно – музыкальных вечерах стали принимать участие лучшие творческие силы города. Это музыканты-инструменталисты в качестве солистов и аккомпаниаторов, артисты труппы «Сайяр», известные поэты и писатели. Большим успехом на этих концертах пользовались певцы и хоровые коллективы. Репертуар певцов был очень разнообразным, кроме татарских народных песен они исполняли сочинения авторов других национальностей. В газете «Новая жизнь» (№ 23, 1908, 15 марта) сообщается: «Башкирскую песню «Салават» спел Гумер Терегулов. Три джигита играли на кубызах, Ахмеров играл на курае, скрипач Козлов исполнил татарские напевы. Прозвучали казахские, киргизские, узбекские песни. В заключение были исполнены русские песни, и отрывки из опер».

Первые татарские музыканты начали объединяться в оркестры и хоры, чтобы достичь полноты звука. Такие коллективные выступления хоровым пением нельзя назвать, так как это было импровизированное исполнение в унисон. Следует отметить, что отсутствие профессионально подготовленных руководителей хоров сказывалось на исполнительском уровне первых любительских коллективов. Татарскими или национальными такие хоры в то время назывались благодаря исполнению татарских песен, при этом любое совместное пение называлось хором. Количество певцов всегда менялось, все зависело от желающих в данный вечер петь. О качестве исполнения нередко приводилось в заметках. Например, газета «Казан мөхбире» (1908, 31 марта) в своем отчете указала на плохое звучание хора и инструментального ансамбля. Такие объединения энтузиастов пения без профессионального руководителя не могли дать настоящего звучания, раскрыть многообразие народного музыкального творчества. Однако постепенно, серьезно в работу с хоровыми коллективами включаются известные музыканты своего времени – С. Габяши, Ф. Агеев, И. Козлов.

Со временем усиливается тяга татар к многоголосному пению. И хотя в первом десятилетии XX века звучание коллективов было одноголосным, уже тогда в их исполнении стало проявляться внимание к качеству унисонного звучания, пению «на

дыхании», к тембру. В этот период на утренниках и по праздникам стабильнее стали выступать детские хоры.

Начало развития хорового исполнительства у татар определялось многими трудностями, одной из которых было отсутствие профессиональных музыкальных исполнителей. Только после 1920 года, с образованием ТАССР, уровень хорового исполнительства начал качественно повышаться благодаря появлению профессионально подготовленных национальных кадров.