

Министерство культуры Челябинской области
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 3 (23)
Декабрь 2018

Челябинск
2018

**ИСКУССТВОВЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (23)
Декабрь 2018

Научно-практический журнал. Издается с 2011 года.
Выходит три раза в год.
ISSN 2227-2577

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-69975 от 29 мая 2017 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»

Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Главный редактор:

Е.А. Куштым – кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству (РФ, г. Челябинск).

Заместители главного редактора:

И.В. Истомина – кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – кандидат искусствоведения, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск).

Ответственный редактор – Л.А. Сундарева

Ответственный за выпуск – О.Л. Юровская

Верстка – Т.М. Крахмалова

Дизайн обложки – Т.Г. Гумарова

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@yurgii.ru

Сайт: www.yurgii.ru

Подписано в печать 25.12.2018

Дата выхода в свет 29.12.2018

Формат 60×84/8

Заказ № 89.

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 7,0. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Отпечатано в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Ответственность за содержание статей, аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2018

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

А.В. Бетехтин – председатель редакционного совета, Министр культуры Челябинской области (РФ, г. Челябинск).

Е.Р. Сизова – ректор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания – секция «Педагогические науки» (РФ, г. Челябинск).

С.О. Ткаченко – заместитель председателя редакционного совета, директор Челябинского областного музея искусств (РФ, г. Челябинск).

О.И. Ардимасов – профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Н.С. Бажанов – заведующий кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Новосибирск).

Вилли Брайнин – президент Российской общенациональной секции Международного общества музыкального образования при ЮНЕСКО, руководитель лаборатории новых технологий в музыкальном и музыкально-педагогическом образовании Московского педагогического государственного университета (Федеративная республика Германия, г. Ганновер).

Ю.Е. Гальперин – профессор консерватории Ivry sur Seine (Париж), президент ассоциации Tradition musicale russe во Франции (Французская Республика, г. Париж).

Габриэль Гульен – профессор консерватории им. Й. Гайдна, лауреат международных конкурсов (Австрийская Республика, г. Айзенштадт).

Ч.Г. Гусейнов – писатель, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX–XXI века филологического факультета Московского государственного Университета им. М.В. Ломоносова (РФ, г. Москва).

Ю.И. Ивлев – директор Костанайского областного театра русской драмы и кукол (Республика Казахстан, г. Костанай).

Г.А. Майоров – балетмейстер, заслуженный деятель искусства России, заслуженный деятель искусства Бурятии, лауреат государственной премии СССР (РФ, г. Москва).

Н.П. Наумов – декан факультета театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор, заслуженный работник культуры России (РФ, г. Санкт-Петербург).

А.А. Покровский – проректор Красноярского государственного художественного института, профессор, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской Академии художеств (РФ, г. Красноярск).

А.М. Рубцов – заместитель генерального директора по научно-просветительской работе Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, заслуженный артист России (РФ, г. Москва).

Б.П. Хавторин – ректор, профессор кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (РФ, г. Оренбург).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.А. Куштым – главный редактор, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат философских наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Истомина – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск).

И.В. Арановская – заведующий кафедрой теории и методики музыкального образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Волгоград).

Ю.Г. Бобров – проректор по научной работе, заведующий кафедрой реставрации живописи, доктор искусствоведения Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств (РФ, г. Санкт-Петербург).

Н.И. Дегтяникова – преподаватель факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения (РФ, г. Челябинск).

О.А. Жукова – профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», доктор философских наук (РФ, г. Москва).

С.С. Загребин – научный сотрудник кафедры философии Челябинского государственного педагогического университета, доктор исторических наук, профессор, член секции театральных критиков Челябинской организации Союза театральных деятелей России (РФ, г. Челябинск).

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки

В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Ю.А. Лукин – заведующий кафедрой гуманитарных наук Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор философских наук, профессор (РФ, г. Москва).

Е.А. Миннаев – заведующий кафедрой театрально-зрелищных искусств Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Москва).

А.А. Мордасов – заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ (РФ, г. Челябинск).

И.Э. Рахимбаева – директор института искусств Саратовского государственного университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Саратов).

Б.Ф. Смирнов – профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы (РФ, г. Челябинск).

Г.Г. Тениукова – декан факультета художественного и музыкального образования Чувацкого государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Чебоксары).

А.М. Цукер – заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Ростов-на-Дону).

Р.Р. Шайхутдинов – заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А. Шнитке, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан (РФ, г. Москва).

О.Е. Шелудякова – профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории (академии) им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Екатеринбург).

О.М. Шушкова – проректор по научной и учебной работе Дальневосточной государственной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Владивосток).

Е.Ф. Яценко – заведующий кафедрой прикладной психологии Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (ШУПС), доктор психологических наук, доцент, действительный член Международной академии психологических наук (МАПН), член-корреспондент РАЕ (РФ, г. Санкт-Петербург).

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

<i>Груцынова Анна Петровна</i> «РУССКИЕ» БАЛЕТЫ В ПЕТЕРБУРГЕ XIX ВЕКА.....	8
<i>Казанский Михаил Дмитриевич</i> ТИПЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ. НА ПРИМЕРЕ ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СЕЛА БОРОДИНОВКА	18
<i>Карманова Ольга Владимировна</i> ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРЕ БАЛЕТА СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ».....	27
<i>Мирлас Юлия Геннадьевна</i> <i>Гашкова Екатерина Романовна</i> ЛЕРА АУЭРБАХ – СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДВУХ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ ИЗ ЦИКЛА 24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, ОР. 41	34
<i>Секретова Лариса Адольфовна,</i> ФОРМИРОВАНИЕ АНАЛИТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В КУРСЕ ГАРМОНИИ НА НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ ВУЗОВСКОГО КУРСА	40
<i>Степанова Наталья Викторовна</i> ОСОБЕННОСТИ МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ АНСАМБЛЕВО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	47
<i>Тельнова Надежда Анатольевна</i> <i>Дымова Ирина Георгиевна</i> РЕТРОСПЕКТИВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА	52
<i>Юровская Ольга Леонидовна</i> ДУХОВНЫЕ СТИХИ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ И САРАТОВСКОГО ПОВОЛЖЬЯ: СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ (К ВОПРОСУ О ДИНАМИКЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ)	60

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Лезьер Виктория Александровна</i> МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ: СИМВОЛ, СЛОВО, ЗВУК	74
---	----

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Бухарина Надежда Ивановна

Юровская Ольга Леонидовна

I ВСЕРОССИЙСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КОНКУРС ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

«ЗВОНКИЕ ГОЛОСА РОССИИ» 87

Прибылова Кристина Павловна

КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ЮУРГИИ

НА II ВСЕРОССИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ ИМ. С.С. ПРОКОФЬЕВА 94

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ 99

CONTENTS

SECTION 1. ART AND ARTISTIC EDUCATION: THEORY, HISTORY, PRACTICE

<i>Grutsynova Anna Petrovna</i> «RUSSIAN» BALLETS IN St. PETERSBURG of XIX CENTURY	8
<i>Kazansky Mikhail Dmitrievich</i> TYPES OF POEMS OF LYRICAL SONGS OF ORENBURG COSSACKS OF THE CHELYABINSK REGION. ON THE EXAMPLE OF A LOCAL TRADITION OF THE VILLAGE OF BORODINOVKA.....	18
<i>Karmanova Olga Vladimirovna</i> WIND INSTRUMENTS IN THE ORCHESTRA PARTY OF BALLET STRAVINSKY «SACRED SPRING».....	27
<i>Mirlas Julia Gennadievna</i> <i>Gashkova Ekaterina Romanovna</i> LERA AUERBAH – A MODERN MAN OF THE REVIVAL ERA PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF TWO PIANO PARLIAMENTS FROM THE CYCLE 24 PRELUDES FOR PIANO, OR. 41	34
<i>Sekretova Larisa Adolfovna</i> FORMING ANALYTICAL SKILLS IN THE COURSE OF HARMONY AT THE INITIAL STAGES OF TEACHING THE UNIVERSITY COURSE	40
<i>Stepanova Natalia Viktorovna</i> PECULIARITIES OF INTERPERSONAL INTERACTION OF MUSICIANS IN THE PROCESS OF ENSEMBLE-PERFORMING ACTIVITIES.....	47
<i>Telnova Nadezhda Anatolyevna</i> <i>Dymova Irina Georgievna</i> RETROSPECTIVE TRENDS IN THE WORK OF V.A. MOZART.....	52
<i>Yurovskaya Olga Leonidovna</i> SPIRITUAL VERSES OF THE CHELYABINSK REGION AND THE SARATOV VOLGA REGION: STYLE PARALLELS (TO THE QUESTION ABOUT DYNAMICS OF FOLKLORE TRADITION).....	60

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Viktorii Leusiere</i> L'ART MUSICAL ET LES LANGAGES DE LA CULTURE : LE SIGNE, LE MOT, LE SON	74
---	----

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Bukharina Nadezhda Ivanovna

Yurovskaya Olga Leonidovna

I ALL-RUSSIAN YOUTH COMPETITION OF PERFORMERS OF THE PEOPLE'S SONG

"SONOROUS VOICES OF RUSSIA" 87

Pribylova Kristina Pavlovna

COMPUTER SCHOOL OF YUrGII

AT THE II ALL-RUSSIAN MUSIC FESTIVAL THEM S.S. PROKOFIEV 94

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

Груцынова Анна Петровна,
доктор искусствоведения, доцент;
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»,
профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
E-mail: anna_gru@mail.ru
г. Москва, Россия

«РУССКИЕ» БАЛЕТЫ В ПЕТЕРБУРГЕ XIX ВЕКА

Аннотация. *Статья посвящена балетам на русские сюжеты, которые были поставлены в Петербурге в XIX веке. Автор рассматривает историю создания либретто этих балетов, анализирует их особенности, указывает на существующие предысточки некоторых постановок. В финале статьи автор приходит к выводу, что интерес балетмейстеров к «русской» теме в полной мере проявится уже в XX веке. Тогда как в XIX веке такие сюжеты были скорее экзотикой.*

Ключевые слова: балет; сюжет; постановка; Петербург; XIX век.

Grutsynova Anna Petrovna,
doctor of Arts criticism, associate professor;
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
professor of the Chair of Interdisciplinary Musicologists' Specialities
E-mail: anna_gru@mail.ru
Moscow, Russia

«RUSSIAN» BALLETS IN ST. PETERSBURG OF XIX CENTURY

Annotation. *The article is devoted to ballets on Russian subjects that were staged in St. Petersburg in the 19th century. The author considers the history of the creation of the libretto of these ballets, analyzes their features, points to the existing sources of some of the productions. At the end of the article, the author comes to the conclusion that the interest of choreographers in the "Russian" theme will fully manifest itself in the 20th century. Whereas in the XIX century such plots were rather exotic.*

Keywords: ballet; plot; performance; St. Petersburg; XIX century.

История русских сюжетов в петербургском балете в строгом научном смысле может быть отслезена с XVIII века, то есть, со времени появления в России самого жанра в качестве одного из регуляр-

ных придворных развлечений. Не будучи слишком многочисленными, они, тем не менее, время от времени возникали, вероятно, вызванные, в основном, стремлением к постановочному разнообразию (это

может показаться удивительным, но отечественные сюжеты в данном случае уподобляются неким экзотическим сочинениям наподобие китайских или восточных). Тут можно вспомнить и «русскую сказку-балет “Баба-Яга”» [11, с. 116], поставленную в Эрмитажном театре в 1731 году, которая, как писал В. Светлов, «весьма понравилась зрителям того времени» [11, с. 116], и относительно русскую «Семиру», показанную в 1772 году Г. Анджелини по мотивам трагедии А. Сумарокова, связанную со столь отдалёнными временами и персонажами, что собственно история в ней преобразуется в нечто легендарное (схожая ситуация складывается в случае с «Аскольдовой могилей» А. Верстовского).

Необычайный всплеск интереса к русским сюжетам, сценической русской пляске и народной песне произойдёт в эпоху Отечественной войны 1812 года, когда работавшие в Петербурге хореографы (прежде всего И. Вальберх) обращались в качестве основы балетного либретто к эпизодам непосредственно свершающейся истории, представляя зрителю буквально «театральный отчёт» о происходящих событиях (балет «Новая героиня, или Женщина-казак», появившийся в 1810 году после сообщений о сражении под Фридландом и раскрытии тайны Надежды Дуровой, «Любовь к Отечеству» (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813), «Казак в Лондоне» (1813), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814)).

Однако если отвлечься от череды этих постановок, в большинстве своём вызванных окружающей ситуацией, то придётся прийти к выводу, что при сравнении количества спектаклей на русские темы, показанных в XIX веке на западных сценах самыми разными хореографами с количеством подобных балетов в России, оказывается: эта тема волновала кого угодно, но только не балетмейстеров, ра-

ботавших в нашей стране (перечисление подобных постановок может быть чрезвычайно длительным: «Пётр Великий, или Нашествие Карла XII на Москву» (1809), «Стрельцы, или Пётр Великий» (1809), «Пётр Великий, или Восшествие Екатерины Первой на русский трон» (1812), «Алексис и Натали» («Алексей и Наталья», 1819), «Сибирские изгнанники» (1823), «Катерина ди Колуга» (1824), «Волвикова, гетман казаков» (1835) и многие другие). Объяснять данное обстоятельство можно по-разному, исходя из самых причудливых соображений: вкусами публики, боязнью цензуры, исторической «безграмотностью» самих балетмейстеров (которая, впрочем, не мешала их собратьям по ремеслу обращаться к таким сюжетам, находясь в Италии, Германии или Дании). Скорей всего, имело место и то, и другое, и третье (а далее мы выскажем ещё несколько соображений на этот счёт). А потому каждый появившийся спектакль хочется оценивать на вес золота и рассматривать как редкое явление.

Среди спектаклей доромантической поры следует назвать, пожалуй, два: «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823) и «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (1832).

Первый из них был единственным балетом Ш.-Л. Дидло на русскую тему (в данном случае мы не говорим о балете «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора злого волшебника», который, будучи поставлен в Москве А. Глушковским в 1821 году, в 1824 году появился в Петербурге, «взятый из известной поэмы Пушкина и по программе Глушковского, поставленный на сцену и вновь переделанный г-ми Огюстом и Дидло» [14, с. 232]). Выбор балетмейстера был более чем актуален: поэма А. Пушкина вышла из печати лишь годом раньше. А Глушковский писал об этом балете так: «Дидло не упустил даже случая воспользоваться “Кавказским пленником” Пушкина и, верно, никогда ещё поэт не перелагал поэта в новые формы так

полно, близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, дикость и воинственность народа, – всё было схвачено в этом балете» [2, с. 170]. Но, как и в большинстве случаев обращения любого хореографа к литературному произведению, поэма Пушкина не получила полного воплощения в балете. Тому было несколько причин.

Во-первых, Дидло, несмотря на своё длительное пребывание в России, русского языка не знал, и прочесть поэму Пушкина в оригинале не мог. Ему был доступен лишь перевод краткого содержания (кто познакомил Дидло с содержанием поэмы, достоверно неизвестно).

Во-вторых, балетмейстер «отодвинул» время действия из XIX века в некие «древние времена». Это сняло фактор сиюминутности темы пушкинского сочинения и придало либретто черты «общепалетности».

В-третьих, писавший либретто Дидло изменил развязку сюжета. В балетном либретто пленник видел тень своей умершей невесты, которая благословляла его союз с черкешенкой. Затем тень являлась снова, уже отцу пленника, чтобы повторить свой приказ. Появление этого чуждого произведению Пушкина персонажа, однако, не вызвало никаких нареканий: «К поэме Пушкина, в либретто, был прибавлен один эпизод (появление невесты пленника), который, по мнению современников, не только ничем не нарушил прелести сюжета, но, напротив, содействовал его большей ясности», – писал В. Светлов [12, с. 50].

Балет завершался традиционным дивертисментом, в котором праздновалась победа русских над черкесами и принятие черкесским ханом русского подданства.

Но, несмотря на все допущения, балет замечателен одним фактом своего создания. Известно, что им очень заинтересовался Пушкин, узнавший об этом в

ссылке. Именно после постановки «Кавказского пленника» поэт, создавая «Евгения Онегина», включил в первую главу романа знаменитые упоминания о Дидло и А. Истоминой. «Кавказский пленник» имел большой успех у публики и затем неоднократно возобновлялся (причём, что показательно, уже в романтическую эпоху).

«Сумбека, или Покорение Казанского царства» стала показательным примером того, что иногда весьма значимым для развития балетного искусства в целом может быть не самый успешный спектакль. В этом случае парадоксальным образом следует рассматривать не качество и жизнеспособность спектакля и даже не талант его постановщика, а саму идею, положенную в его основу.

Работа над этой постановкой 1832 года была начата Дидло и К. Кавосом, а завершена уже А.-С. Блашем и Л.-И. Сонне (в либретто значилось, что балет «сочинения ***», в коем три последние действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем» [15]; под «***» был скрыт уже уволенный дирекцией императорских театров Дидло). В постановке Дидло этот спектакль должен был стать, несомненно, очень интересным, так как выбор основы сюжета и предполагаемые сценические решения, на которые тот провоцировал, были самыми благоприятными. Но хореограф, сменивший прославленного мастера на петербургской сцене, не обладал равным тому дарованием. Впрочем, это не мешает нам обратиться к либретто балета, написанному ещё для постановки Дидло.

Для его создания авторы использовали несколько песен из «Россияды» М. Хераскова. Это обстоятельство, вероятно, было настолько принципиальным, что на титульном листе либретто первоисточник не указан, но в тексте специально отмечены конкретные песни поэмы, лёгшие в основу каждого из действий (первое и второе действие взяты

из третьей песни, третье – из четвертой, а четвертое – из двенадцатой). Разумеется, о полном и всеобъемлющем «переводе» сочинения поэтического в произведение сценическое речи быть не могло, однако сам факт такого рода авторской щепетильности может говорить лишь об одном: наличие литературного первоисточника и знание о нём публики в данном случае было принципиально важно.

Разумеется, для балетного спектакля избирались те сюжетные линии, которые отвечали стилистике и запросам балетного театра того времени: история «предавшейся постыдной страсти к Таврическому Князю Осману» [15, с. 5–6] Сумбеки, картина очарованного леса, «в коем воздвигнуты гробницы царя Сафгирея и прочих Казанских Государей» [15, с. 9] с появлениями перед царицей тени оскорбленного супруга из разверзающейся с треском гробницы и чудовищами, привидениями и адскими духами, наконец, бой на стенах Казанской крепости и венчающая всю постановку сцена передачи Сумбекой князю Воротынскому «царской утвари» и признания ею власти Ивана Грозного.

Впрочем, со дня премьеры балет успеха не имел, и причин тому было несколько.

Первая из них отчасти была связана как раз с выбором столь интересующего нас сюжета – год постановки «Сумбеки» был годом появления на парижской сцене уже первого романтического балета («Сильфида»). В воздухе витали романтические идеи, тогда как героические, исторические (или псевдоисторические) спектакли с явным классицистским оттенком публику более не занимали. Зрители неосознанно жаждали чего-то неизъяснимого и поэтического: «По нашему мнению, балет должен быть исполнением пиитической идеи, лёгкой, приятной, очаровательной, а не изложением происшествия важного, серьёзного, о котором, Впрочем, без программы никак нельзя догадаться, смотря на сцену.

Балет, по нашему мнению, должен быть живая, движущаяся картина, основанная на *грациозном*, а не на *серьёзном*» [10].

Второй причиной неудачи спектакля было то обстоятельство, что Блаш поставил «Сумбеку» как балет сугубо пантомимный, лишь с двумя танцами во втором действии. «Что же значит балет без танцев? – саркастически восклицал после премьеры критик. – Сцена, украшенная прекрасными декорациями, по которой расхаживают люди в разных костюмах, как в маскараде, машут руками, кривляются, маршируют, а публика зевает в ожидании *балета*, т. е. в ожидании танцев. <...> Только во втором акте введены танцы в сём балете, а в трёх прочих актах ни одна из милых жриц Терпсихоры не благоволит даже приподнять ножку! Бедненькие! Они осуждены носить ядра, брёвна, котлы с кипящею смолою на городские стены для погибели русских» [10].

Однако, как мы уже сказали, в данном случае необходимо ясно сознавать разницу между значимостью самого факта появления конкретного балетного либретто, и тем успехом (или неуспехом) постановки, который она заслужила у публики. Даже не войдя в ряд выдающихся балетов, «Сумбека» стала примером одного из немногих многоактных сюжетных хореографических спектаклей, основанных на русском историческом сюжете. Недаром неоднократно процитированная нами статья завершалась следующими строками: «О содержании балета мы не намерены говорить: мы имеем дело с людьми грамотными, а кто из грамотных не заглядывал в *Россию* Хераскова?» [10].

После спектаклей Глушковского (в Москве), Дидло и не вполне успешной «Сумбеки», русские сюжеты в XIX веке на время «ушли» с петербургской балетной сцены.

С одной стороны, это было связано с общей тенденцией романтической хореографии, не предполагавшей настоль-

ко явной «связи» с родной национальной почвой и стремившейся к какой-либо экзотике. В данном случае можно вспомнить не только балеты «шотландские» («Сильфида», «Метеор, или Долина звёзд»), но и «исландские» («Орфа»), «мексиканские» («Жовита, или Мексиканские разбойники»), «индийские» («Дая, или Португальцы в Индии»)… Интересно, что подобным «пренебрежением» к родной почве отличались практически все постановки, действие которых происходило в более «привычных» европейских странах: «французская» «Эсмеральда» была поставлена в Лондоне, «немецкая» «Жизель» – в Париже, равно как и «итальянский» «Марко Спада». Не забывали западноевропейские авторы XIX века и о сюжетах «русских» – для них тоже экзотических.

С другой стороны, западноевропейские балетмейстеры, работавшие в XIX веке на петербургской сцене, в большинстве своём не слишком хорошо были знакомы как с русской культурой, так и с русской историей. А потому не могли, создавая либретто, свободно ими оперировать.

И, наконец, принять спектакль, непосредственно связанный с литературой, фольклором или историей родной страны, не всегда была готова публика, предпочитая в балете уноситься мыслями в фантастические дали, а не рассматривать уже хорошо известное и не обнаруживать в театральной постановке неизбежное в музыкальном театре несоответствие с действительностью. Тут можно вспомнить знаменитое некрасовское «Так танцуй же ты “Деву Дуная”, / Но в покое оставь мужика!», связанное не с желанием полного переноса «русского духа» на сцену в его подлинном «крестьянском» виде, сколько – напротив – вовсе не ожидая от балетного театра даже «приукрашенной» его версии.

Вероятно, именно поэтому дальнейшие «поиски» русской темы на петербургской (равно как и на московской)

балетной сцене будут связаны не с историческими, а со сказочными сюжетами. Они были способны создать иную реальность, даже пребывая в области «родного» национального колорита.

Подобные спектакли появятся уже только во второй половине XIX века: в Петербурге к сюжетам русских литературных сказок обратится француз А. Сен-Леон («Конёк-горбунок», «Золотая рыбка»), в Москве – чех В. Рейзингер покажет «Кощея» (1873), С. Соколов – «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» (1867), А. Богданов – балет «Светлана, славянская княжна» (1886).

В период с 1864 по 1869 год Сен-Леон представил на суд русской публики собственные хореографические «версии» трёх известных сюжетов, воплощённых в балетах «Конёк-горбунок», «Золотая рыбка» и «Лилия».

Либретто «Конька-горбунка» (1864) подвергалось и подвергается многочисленной критике и ироничным упрекам. Во-первых, за неполноту передачи в либретто сказки П. Ершова (что в принципе невозможно в отношении любого литературного произведения, учитывая изначальные масштабы сочинения), во-вторых, за абсурдность присутствия в ханском шатре – фресок, по сюжету оживающих, и, наконец, за «Хана киргизкайсаков», которым был заменена сатирическая фигура сказочного Царя.

Впрочем, в данном случае необходимо несколько «оправдать» авторов либретто. Конечно, они не могли не понимать практическую невозможность размещения фресок на войлоке ханского шатра. Несмотря на то, что в исследовании В. Красовской можно прочесть, что «вопреки всякому правдоподобию, фрески украшали стены ханского шатра» [6, с. 77], в самом либретто, собственно, ни о каком шатре и речи не идёт, так как в ремарках к третьей картине балета указано следующее место действия: «Внутренность богатоубранных палат киргизкайсацкого хана» [5, с. 9]. «Богатоубранные палаты» со-

вершенно не обязательно должны быть шатром, тем более что в данном случае необходимо несколько пояснить появление в русском сюжете странного Хана вместо Царя.

Здесь следует сказать, что конкретные авторы либретто «Конька» нам неизвестны. Можно лишь утверждать, что это был, вероятно, некий «собира- тельный» персонаж. Вот как о появлении замысла балета рассказывал Т. Стуколкин, будущий исполнитель роли Иванушки: «В числе моих добрых знакомых, собиравшихся у меня по суб- ботам, часто гостем бывал и С. Леон. Раз- говаривая с ним о нашем общем близком деле, балете, в одну из “моих суббот” кто- то спросил его, отчего он для своих ба- летов не пользуется русским сказочным миром, в котором столько поэзии и ма- териала, весьма благодарного для ба- летной сцены. На это балетмейстер от- кровенно ответил, что он совершенно незнаком с русским эпосом. Тогда один из присутствовавших заметил, что, меж- ду прочим, у нас есть сказка очень удоб- ная для переделки в балет – “Конёк- горбунок” Ершова, благо она всякому, ребёнку даже, знакома. Тут же за чайным столом сюжет был рассказан и переведён С. Леону» [1, с. 123].

Скорей всего, авторы либретто предвидели неизбежные осложнения со стороны цензуры, могущие возникнуть в случае, если отрицательным героем бала- ета, как и в сказке, останется Царь, а потому прибегли к эзопову языку (как известно, в схожей ситуации Дж. Верди и Ф.-М. Пьяве были вынуждены перенести место дей- ствия «Риголетто» из Франции в мантуан- ское герцогство, заменив по требованию цензуры не только страну, но и имена действующих лиц, и само название произ- ведения). Совершенно не случайной пред- ставляется и странная на первый взгляд «национальность» этого персонажа – «киргиз-кайсацкий Хан». Вряд ли этот вы- бор связан только с возможностью со- здать некий экзотический колорит и

«ввести в неё [постановку. – А. Г.] татар- ские пляски» [9, с. 366]. В данном случае мы, скорей всего, имеем дело с тонкой иг- рой аллюзиями, идея которой явно при- надлежала какому-то весьма образован- ному и остроумному человеку из окруже- ния Сен-Леона и Стуколкина.

В данном случае мы должны вспом- нить известную оду Г. Державина «Фели- ца» (1782), которая начинается строками: «Богopodobная царевна / Киргиз- кайсацкия орды!». Если ныне мы не со- мневаясь, что здесь подразумевается Екатерина II, то почему киргиз-кайсацкий Хан как метафора Царя в «Коньке- горбунке» Сен-Леона до сих пор вызывает удивление и ядовитый сарказм?

Интересно, что в новой редакции, осуществлённой в Петербурге в 1895 го- ду, М. Петипа несколько пересмотрел либретто, убрав и «национальность» Ха- на, и пресловутые фрески, заменив их статями в нишах за решётками. Интере- сно, что процесс поиска замены фре- сок чем-либо иным начался ещё во вре- мя первой московской постановки бала- ета (1866), когда ханские палаты были заменены на «палатку киргиз- кайсацкого хана», а фрески – на «фигуры идолов, нарисованные на коврах, покрывающих сцены палатки» [4, с. 11].

Второй «русский» балет Сен- Леона – «Золотая рыбка» (1867) – дол- жен был стать знаковым балетом, впер- вые после балетов преромантической поры основанным на пушкинском сюже- те. Именно поэтому, вероятно, появив- шийся спектакль и оказался огромным разочарованием. С одной стороны, Сен- Леон попытался «перевести» не вполне «сценическую» сказку на язык совре- менной ему балетной традиции, с другой стороны, при всём желании он не мог отказаться от театральных реалий свое- го времени. Это отмечала и исследова- тель творчества Сен-Леона в России: «взяв фабулу пушкинской сказки, Сен- Леон осложнил её множеством сюжет-

ных ходов и внёс большие смысловые изменения» [13, с. 239].

Следует вспомнить о театральных законах балетов XIX века, чтобы понять, что полного и дословного воплощения сказки на сцене быть не могло. Сен-Леон не мог сделать героями балета Старика, Старуху и не вполне внятную со сценической точки зрения Золотую рыбку, не мог выстроить балет как своеобразное драматургическое «рондо» с «рефренами» – походами Старика на берег моря на поклон к Рыбке. Кроме того, многоактный спектакль требовал многочисленных разнообразных танцев и событий, происходящих на сцене, иначе балет грозил стать затянутым пантомимным действием и вызвать на себя не меньшую волну критики. Именно поэтому действие «Золотой рыбки» хореограф перенёс на Украину (следует напомнить, что Сен-Леон был признанным мастером «национального» балета), вместо Старухи и Старика поставил в центр действия привередливую казачку Галю и её мужа казака Тараса, а само действие снабдил огромным количеством всевозможных чудес, превращений, полётов и фантастических явлений.

Вся критика этого балета, появившаяся в XIX веке и повторенная в веке двадцатом, вероятно, на самом деле была связана не столько с осуждением спектакля как такового, сколько с несовпадением ожиданий точного воплощения сказки Пушкина на балетной сцене и увиденной реальностью, которая полной «калькой» литературного произведения быть не могла.

Впрочем, если мы внимательно прочитаем это довольно пространное либретто, то увидим, что его автор постарался, как мог, подкрепить свои нововведения, прежде всего – «национальный колорит», использованием определённых танцев (например, гопака), сцены гадания («Между тем Галя, у которой сердце отошло, приносит охапку поленьев и кидает их к ногам наречённых. “Со-

чти поленья, – говорит она Мотре, – если чёт, Петрё вернётся из похода здоров и невредим и женится на тебе”» [3, с. 373]) и введения в балет части народного обряда («Чтобы скрепить будущий союз и успокоить жениха с невестой, общим приговором положено тут же справить обручение. Дружки молодого казака с поклоном просят мать дивчины выдать её за их доброго товарища Петрё. Старуха принимает ручки из рук Гали и отдаёт их по обычаю края дружкам, а те надевают их на себя через плечо. Мотря в знак согласия навязывает на руку жениха хустку (вышитый платок). Тут из шинка выносят паляницу (гречневый хлеб), перевитую пёстрыми лентами. Куски паляницы раздают замужним, ленты – девчатам» [3, с. 374]).

Либретто этого балета (как и «Конька-горбунка»), разумеется, изобиловало многочисленными допущениями, связанными с приноравливанием широко известного литературного источника к балетной сцене. Но для нас в нём главное то, что впервые за довольно долгий период балетная сцена предложила сразу два спектакля, основанные на русском сюжете (правда, изменение национального наклона сделало «Золотую рыбку» скорее уже не «русской», а «малороссийской») и с персонажами, которые носят не нарочито западноевропейские или нарочито восточные имена. А это обстоятельство чрезвычайно важно в сопоставлении с примером следующего либретто.

Сюжет третьего балета Сен-Леона, на который мы предлагаем обратить внимание, «Лилии» (1869), как указано на титульном листе, «извлечён из народной легенды “Три стрелы”» [7]. Учитывая место действия (Китай) и имена героев (великий мандарин Пемин-Чунг и его сыновья Ган Чунг, Пин Чунг и Лин Чунг) было бы справедливым ожидать, что и легенда, на которую опирается Сен-Леон, китайская. Но на самом деле начало повествования, несмотря на свою внешнюю экзотичность, оказывается

удивительно знакомым: «Он [Пемин-Чунг. – А. Г.] приказывает своему управляющему принести три лука и три стрелы, которые раздаёт троим сыновьям и велит им стрелять в трёх направлениях. Там, где упадут их стрелы, они должны искать себе невест» [7, с. 7]. Начиная с этой сцены, «китайский» сюжет в нашем сознании начинает неуловимо трансформироваться в совершенно иной – русский, хоть и разыгранный в экзотических костюмах (правда, в данном случае сказочная основа оказывается осложнённой введением сюжетных поворотов, чрезвычайно характерных для романтического балета). Теперь можно точно говорить о том, что «народная легенда», из которой Сен-Леон взял идею либретто, была на самом деле русской народной сказкой и, скорей всего, называлась «Царевна-Лягушка». Правда, самóй Лягушки на сцене нет (поставить в центр своего спектакля столь непоэтическое создание, как лягушка было бы слишком смелым решением для хореографа второй половины XIX века) – её место заняла не менее «болотная», но, несомненно, более изысканная Лилия.

Разумеется, о «русскости» балета можно говорить лишь предположительно, однако такие явные пересечения трудно объяснить исключительно случайным совпадением.

Ещё один балет, являющийся скорее не собственно русским, но обобщенно-славянским, – это «Млада», поставленная в 1879 году и представляющая собой пример сюжета, блуждавшего по произведениям разных жанров. Первоначально предполагалась опера-балет, которая должна была быть написана четырьмя оперными композиторами (Ц. Кюи, М. Мусоргским, А. Бородиным и Н. Римским-Корсаковым) и одним балетным (Л. Минкусом). Идея создания принадлежала директору императорских театров С. Геденову, высказавшему её в конце 1871 года. Но совместная опера-балет оказалась сочинением мертворождённым. В 1879 году Петипа

создал на основе её либретто – либретто балета, а Минкус воспользовался собственными написанными фрагментами музыки для балетной партитуры (примерно то же самое более чем 10 лет после постановки Петипа сделал и Н. Римский-Корсаков, представив свою «Младу», но теперь вернув ей жанр оперы-балета).

Если рассмотреть либретто уже балетной «Млады», то следует признать, что она по сути дела представляла собой естественный симбиоз «славянской» экзотики с традиционным романтическим сюжетом. Здесь среди действующих лиц мы находим и то, что в либретто называется «славянский Олимп» [8, с. 16], и богиню Ладу, и Чернобога, и подземную богиню Морену, и многочисленную нечисть. В постановке балета зрителя ожидала сцена на горе Триглав, где разворачивался целый «славянский шабаш»: «Вдруг слышится подземный шум... Светивший месяц багровеет... Души усопших, почуяв приближение подземного мира, в испуге улетают <...> ... Из ущелий выползают кикиморы, колтки, лешие, слетаются ведьмы. Начинается хоровод ведьм и леших, комические игры и пляски кикимор и других духов. Из среды адского хоровода выступает Чернобог со своим двором. Является Морена» [8, с. 13–14].

С другой стороны, в своей сюжетной основе «Млада» представляла собой идею балета «Тень», аккуратно «пересаженную» на не привычную ни западноевропейскому балетмейстеру (кем по рождению и образованию был Петипа), ни русской публике почву неких неопределённых славянских земель («Действие происходит в IX–X веке, в славянских землях балтийского поморья, между Одером и Эльбою» [8, с. 5]).

Отчего же в петербургском балете можно отметить столь ограниченное количество спектаклей (особенно в сравнении с оперой) на «родную» русскую тему?

Помимо уже высказанных соображений (касающихся скорее тенденций романтического балета в целом) и помимо традиционного указания на то, что петербургская публика не была склонна смотреть «русские» сочинения (стоит вспомнить знаменитый отъезд императорской семьи из театра до окончания премьеры гликинских «Руслана и Людмилы»), следует указать на ещё одну: нередко работавшие в России балетмейстеры старались поставить как можно большее количество спектаклей в самый краткий срок. В этом случае естественным решением было ввести в отечественную практику балет, уже показанный на одной из западноевропейских сцен, и затратить на это минимальное время. Кропотливая работа по освоению отечественного культурно-исторического контекста зачастую здесь предусматриваться и не могла.

Литература:

1. Воспоминания артиста Императорских театров Т.А. Стуколкина [Текст] // Артист. – 1895. – № 46. – С. 117–125.
2. Глушковский, А.П. Воспоминания о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве [Текст] / А.П. Глушковский // Воспоминания балетмейстера. – Ленинград ; Москва : Государственное музыкальное издательство, 1940. – 246 с.
3. Золотая рыбка. Балет в трёх актах и семи картинах [Текст] // Свешникова, А.Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2008. – С. 372–382. – ISBN: 978-5-903368-16-7.
4. Конёк-горбунок, или Царь-девица. Волшебный балет в 4-х актах и 9 картинах [Текст]. – Москва : Типография Т. Рис, 1867. – 17 с.
5. Конёк-горбунок, или Царь-девица. Волшебный балет в четырёх действиях и девяти картинах [Текст]. – Санкт-Петербург : Типография Ф. Стелловского, 1964. – 24 с.
6. Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века [Текст] / В.М. Красовская. – Ленинград : Искусство, 1963. – 551 с.
7. Лилия. Фантастический балет в четырёх актах и пяти картинах [Текст]. – Санкт-Петербург : Издание книгопродавца М. О. Вольфа, 1869. – 31 с.
8. Млада. Фантастический балет, в четырёх действиях и девяти картинах. – Санкт-Петербург : Издание Эдуарда Гоппе, 1879. – 16 с.
9. Петербургские письма [Текст] // Иллюстрированная газета. – 1864. – № 48. – 10 декабря. – С. 366.
10. Петербургский театр. Сумбека, или Покорение Казанского царства, большой героический балет в 4 действиях [Текст] // Северная пчела. – 1832. – № 290. – 10 декабря [б. с.].

Некоторый всплеск интереса к русской теме произойдёт, пожалуй, только в начале XX века, когда во время знаменитых дягилевских сезонов будут поставлены знаковые спектакли, ставшие «открытием» русской темы («Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913)). Да и их количество тоже будет ограничено. К тому же, создавались они «на экспорт», для парижских гастролей, как неожиданная экзотика и лишь после, раньше или позже, появлялись на отечественной сцене (и в данном случае мы вновь вынуждены вспомнить тезис о стремлении к «экзотике» в балете XIX века).

Лишь XX век в отечественном балетном театре кардинально изменит отношение к национальным сюжетам спектаклей. И связано это будет как с тенденциями развития искусства, так и с политическими задачами, неожиданно вставшими перед ним.

11. Светлов, В.Я. Придворный балет в России от его возникновения до воцарения императора Александра I (Очерк) [Текст] / В.Я. Светлов // Терпсихора. Статьи. Очерки. Заметки. – Санкт-Петербург : Изд. А.Ф. Маркса, 1906. – С. 97–157.

12. Светлов, В.Я. Пушкин и балет [Текст] / В.Я. Светлов // Терпсихора. Статьи. Очерки. Заметки. – Санкт-Петербург : Изд. А.Ф. Маркса, 1906. – С. 33–51.

13. Свешникова, А.Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870) [Текст] / А.Л. Свешникова. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2008. – 424 с. – ISBN: 978-5-903368-16-7.

14. Слонимский, Ю.И. Дидло. Вехи творческой биографии [Текст] / Ю.И. Слонимский. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1958. – 262 с.

15. Сумбека, или Покорение Казанского царства. Большой героический балет в 4 действиях. – Санкт-Петербург : Печатано в типографии Адольфа Плюшара, 1832. – 13 с.

References:

1. Vospominaniya artista Imperatorskikh teatrov T.A. Stukolkina [Tekst] // Artist. – 1895. – № 46. – S. 117–125.

2. Glushkovskij, A.P. Vospominaniya o velikom horeografe K.-L. Didlo i nekotorye rassuzhdeniya o tanceval'nom iskusstve [Tekst] / A.P. Glushkovskij // Vospominaniya baletmejestera. – Leningrad ; Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1940. – 246 s.

3. Zolotaya rybka. Balet v tryoh aktah i semi kartinah [Tekst] // Sveshnikova, A.L. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). – Sankt-Peterburg : Baltijskie sezony, 2008. – S. 372–382. – ISBN: 978-5-903368-16-7.

4. Konyok-gorbunok, ili Car'-devica. Volshebnyj balet v 4-h aktah i 9 kartinah [Tekst]. – Moskva : Tipografiya T. Ris, 1867. – 17 s.

5. Konyok-gorbunok, ili Car'-devica. Volshebnyj balet v chetyryoh dejstviyah i devyati kartinah [Tekst]. – Sankt-Peterburg : Tipografiya F. Stellovskogo, 1964. – 24 s.

6. Krasovskaya, V.M. Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka [Tekst] / V.M. Krasovskaya. – Leningrad : Iskusstvo, 1963. – 551 s.

7. Liliya. Fantasticheskij balet v chetyryoh aktah i pyati kartinah [Tekst]. – Sankt-Peterburg: Izdanie knigoprodavca M. O. Vol'fa, 1869. – 31 s.

8. Mlada. Fantasticheskij balet, v chetyryoh dejstviyah i devyati kartinah. – Sankt-Peterburg : Izdanie Eduarda Goppe, 1879. – 16 s.

9. Peterburgskie pis'ma [Tekst] // Illyustrirovannaya gazeta. – 1864. – № 48. – 10 dekabrja. – S. 366.

10. Peterburgskij teatr. Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva, bol'shoj geroicheskij balet v 4 dejstviyah [Tekst] // Severnaya pchela. – 1832. – № 290. – 10 dekabrya [b. s.].

11. Svetlov, V.YA. Pridvornyj balet v Rossii ot ego vzniknoveniya do vocareniya imperatora Aleksandra I (Ocherk) [Tekst] / V.YA. Svetlov // Terpsihora. Stat'i. Ocherki. Zametki. – Sankt-Peterburg : Izd. A.F. Marksa, 1906. – S. 97–157.

12. Svetlov, V.YA. Pushkin i balet [Tekst] / V.YA. Svetlov // Terpsihora. Stat'i. Ocherki. Zametki. – Sankt-Peterburg : Izd. A.F. Marksa, 1906. – S. 33–51.

13. Sveshnikova, A.L. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870) [Tekst] / A.L. Sveshnikova. – Sankt-Peterburg : Baltijskie sezony, 2008. – 424 s. – ISBN: 978-5-903368-16-7.

14. Slonimskij, YU.I. Didlo. Vekhi tvorcheskoj biografii [Tekst] / YU.I. Slonimskij. – Leningrad ; Moskva : Iskusstvo, 1958. – 262 s.

15. Sumbeka, ili Pokorenie Kazanskogo carstva. Bol'shoj geroicheskij balet v 4 dejstviyah. – Sankt-Peterburg : Pечатano v tipografii Adol'fa Plyushara, 1832. – 13 s.

УДК 784.4

Казанский Михаил Дмитриевич;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры народного пения

E-mail: rembo_hor@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**ТИПЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ
ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ.
НА ПРИМЕРЕ ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СЕЛА БОРОДИНОВКА**

Аннотация. Данная статья представляет часть исследования особенностей стиля музыкального исполнения лирических песен, бытующих в селе Бородиновка Варненского района Челябинской области. Описываются характерные особенности типов народного стихосложения, присущих лирическим песням данного села, а также производится попытка систематизации полученной информации.

Ключевые слова: лирические песни; типы народного стихосложения; казачий фольклор; оренбургское казачье войско; особенности стиля народной песни.

Kazansky Mikhail Dmitrievich;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Lecturer of the Department of National Singing

E-mail: rembo_hor@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

**TYPES OF POEMS OF LYRICAL SONGS OF ORENBURG COSSACKS
OF THE CHELYABINSK REGION. ON THE EXAMPLE OF A LOCAL TRADITION
OF THE VILLAGE OF BORODINOVKA**

Annotation. This article is part of a complete analysis of the features of the style of musical performance of lyric songs existing in the village of Borodinovka, it describes the characteristic features of the types of folk poetry inherent in the lyric songs of the village, as well as an attempt to systematize the information received.

Keywords: lyric songs; types of folk versification; Cossack folklore; Orenburg Cossack army; features of the style of folk song.

Музыкальная культура оренбургских казаков Челябинской области, или «казаков Новой линии» – очень интересное явление в русской традиционной культуре, сложившееся в конце XIX века. Своеобразие данной культуры определено благодаря сложным процессам заселения и формирования постоянного контингента населения на территории данных районов, в состав которого вошли представители различных этносов и сословий.

Причиной образования сёл на данной территории стало возведение в 1834–1845 годах новой укрепительной линии оренбургских казаков – от Орска до Троицка. «Было предложено перенести границу на восток, что позволило бы присоединить к Оренбургской губернии земли в 10000 квадратных вёрст и укоротить старую границу на 100 км, что позволит усилить её охрану» [10, с. 371]. Новая линия явилась бы основанием

огромного треугольника территорий с вершиной в Верхнеуральске. Прирезка земли (около 4 миллионов десятин) для организации Новолинейного пограничного района состоялась в марте 1836 года. «В 1837 году были построены 14 кордонных посёлков, расположенных непосредственно на границе. Данные поселения получили названия в честь особ Императорской фамилии: Павловское, Наследницкое, Николаевское, Натальинское и т. д. Костяк населения посёлков Новой линии составили казаки станиц Оренбургского казачьего войска» [4, с.105].

В 1843 году на внутренней территории Новолинейного района 32 посёлка вместо номерных наименований получили собственные названия. Так возникли: Кассель (№ 1), Остроленская (№ 2), Фершампенуаз (№ 3), Париж (№ 4), Велико-Петровская (№ 5), Полтавская (№ 6), Елизаветпольская (№ 7), Требия (№ 8), Кацбах (№ 9), Полоцкая (№ 10), Нови (№ 11), Рымникский (№ 12), Бреда (№ 13), Аланская (№ 14), Бриен (№ 15), Кваркенская (№ 16), Адрианополь (№ 17) Кулем (№ 18), Измаильская (№ 19), Браиловская (№ 20), Наваринский (№ 21), Варшавская (№ 22), Краснинский (№ 23), Арси (№ 24), Березинская (№ 25), Бородинская (№ 26), Чесминская (№ 27), Тарутинский (№ 28), Лейпциг (№ 29), Варна (№ 30), Куликовский (№ 31), Берлин (№ 32). «Основу населения составили казаки внутренних станиц Оренбургского войска, а также переселенцы из разных регионов Российской империи: русские крестьяне южных губерний, башкиры, нагайбаки, калмыки упраздненного Ставропольского войска, мордва: мокша и эрзя, зачисленные в казачье сословье» [5, с. 30–31]. Смотря на современное административно-территориальное деление, можно увидеть, что большая часть поселений Новой линии располагается на южной части Челябинской области.

Первые предпосылки к выделению территории Новой линии как региона бытования особой музыкальной традиции были сделаны Лазаревым А.И. Он разделил Челябинскую область на три ареала:

- горнозаводской;
- казачий;
- земледельческо-многонациональный [7, с. 10].

Лазарев А.И., выделяя казачьи песни как отдельную традицию, разделял их также на Новую, Уйскую и Верхнеуральскую линии, отмечая, что все они имеют свою историю заселения и формирования.

В Челябинской области эта традиция охватывает на данный момент Варненский, Бреденский, Чесменский, Карталинский и др. районы. «Учитывая особенности заселения новолинейного региона, условия ведения хозяйственной деятельности, принадлежность населения к одному сословию (казачество), можно говорить об этнокультурном единстве этой территории. За довольно короткий срок – около 100 лет – в районах Новой линии успела сформироваться самостоятельная музыкальная традиция, которую можно отнести к переселенческим традициям позднего формирования» [10, с. 2]. Рассматривая данную традицию региона, можно отметить как общие черты, выраженные в жанровом составе фольклора и его стилистике, так и локальные, яркие черты, характерные для отдельных посёлков.

Как уже было сказано, село Бородиновка (ранее – станица Бородинская) также является частью Новой линии, а значит, и традиционная культура данного посёлка относится к музыкальной традиции Новолинейного района.

Главным жанром казачьей традиции Новой линии являются лирические песни. Репертуар, записанный нами в селе Бородиновка, подтверждает данное высказывание. Так, записанный материал в количестве 30 песен включает в се-

бя 12 солдатских лирических песен; 3 песни, которые можно отнести к чисто любовной лирике; 4 баллады; 6 романсов (из них один жестокий); 2 шуточные; 2 плясовые и одну свадебную песню.

Лирические песни есть вершина русского народного музыкального творчества. «Русская лирическая песня как жанр сложилась в XV–XVII столетиях. Это, прежде всего, необрядовые песни, которые «оторвались» от обряда и исполнялись в быту как произведения, не приуроченные ни к каким определённым моментам жизни. Лирическая песня много взяла от исторической песни, это повествовательность, размеренность, спокойный темп. Некоторые стилевые черты позволяют говорить о её генетическом родстве со свадебно-обрядовым ритуалом. Также есть версия, что первоначальные ростки песенной лирики зародились в воинской и крестьянской среде, что ясно выражается в их словесном содержании» [1, с. 3, 6–7]. В этих песнях наиболее полно выражаются душевные переживания, настроения и чувства русских людей. Бытование лирики в Бородиновке в основном связано с мужской певческой традицией, что накладывает отчетливый отпечаток на стилевой облик.

Так как лирические песни не выполняют в быту никакой прикладной функции, их исполнение лишено «внепесенных связей». Музыкальный язык лирических песен, как правило, зависит не от плясовых ритмов, а от прямо выраженных интонаций, мелодический распев получает в лирических песнях господствующее значение.

Лирическая песня разнообразна, не представляет собой однородного явления. Объяснением этого является то, что она охватывает в себе различные грани действительности, тематики и содержания, различия исполнительских и областных стилей исполнения.

Существуют общие музыкальные черты, которые дают нам возможность

узнать лирическую песню: медленный темп (в большинстве случаев), неспешное произнесение текста, волнообразное движение мелодии, спокойные размеренные кадансы. Заканчивается лирическая песня, как правило, тоникой лада, на длинном звуке.

Лирическая песня ранних образцов более проста в своей форме, что характеризуется: небольшим диапазоном, короткой формой, декламационной основой. Такой архаический песенный стиль сохранился наряду с другими до наших дней.

Рассвет лирической песни происходит во времена Московской Руси. Обогащаясь новым содержанием, она начала стремительно развиваться: увеличилась строфа – через непрерывное развитие мелодического «зерна»; расширился диапазон, обогатился лад, усложнилась метроритмика; появились внутрислоговые распевы, которые уничтожали декламационный характер песенной речи, ярко подчеркивающие ведущую роль мелодии, развивалось многоголосие.

Начиная примерно с XVII века, началось становление новых форм песенной лирики, впоследствии давших нам городскую песню. Основными музыкальными отличиями от крестьянской лирической песни были гармоническая основа, а также отсутствие распева. «В это время взамен крестьянского синкретизма пришло создание мелодии на стихотворный текст» [6, с. 33].

Специфика заселения и условия жизни в Новолинейном районе, определяющая главенствующее положение казачьего контингента, выделяет те жанры музыкального фольклора, которые были связаны с бытом относительно постоянных групп мужского населения. Именно лирические песни, причём песни мужской певческой традиции, стали основой песенной культуры Новолинейного района Оренбургского казачьего войска.

Песенное творчество казачества разнообразно и по разновидностям жан-

ра, и по содержанию. Бытовали песни военно-бытовые и походные, песни исторического характера, шуточные припевки, а также песни литературного происхождения.

В отличие от песен с акцентом на повествование (былины, баллады, исторические песни), где напев является только лишь формой изложения содержания, каким бы развитым и насыщенным оно ни было, в лирической песне мелодия, являющаяся средством выражения внутреннего смысла, не может не реагировать каким-либо образом на изменения в содержании.

«В народных песнях ранних форм и жанров практика произнесения музыкального текста выработала музыкальные нормы, основанные на соответствии одной ноты одному слогу, и соответствующие им выразительные средства. Лирическая песня, хотя формировалась на этой основе, в целом от неё отошла. Вместо декламационного принципа распева «слог-нота», в лирической песне сложился другой принцип соответствия слогу музыкальной фразы – внутрислоговая распевность» [2, с. 26].

Связь музыки с разговорным языком в народной песне общепризнана. Но она различна для песен разного направления. «В лирической песне музыкальная выразительность выходит на первый план; свободно движется мелодия, не скованная рамками стихосложения и не имеющая прямых связей с интонацией речи» [2, с. 27].

«Стиховые и музыкальные элементы песенной структуры находятся в органичной взаимосвязи. Это проявляется как в отдельных разделах целостной композиции, так и на всём её протяжении» [13, с. 130].

В.М. Щуров в своём труде «Стилевые основы народной музыки» пишет: «Исключительно важно определить стилевые особенности исследуемого фольклорного материала» [13, с. 25]. Стиль народной музыки во многом обусловлен

историческими факторами. Также он складывается на законах жанра, а с другой стороны – опирается на нормы художественной выразительности, присущей конкретной локальной традиции. «Стиль – комплекс черт, примет, признаков, которые являются типичными либо для определенного жанра, либо для целых групп жанров, возникших в ту или иную историческую эпоху, либо для местной (региональной, локальной) традиции народного музицирования» [13, с. 25].

Исходя из определения, данного В.М. Щуровым понятию «стиль», хотелось бы более подробно остановиться на типах стихосложения лирических песен как на одной из черт стиля, которая может указать на наиболее типичные особенности традиции, бытующей в селе Бородиновка, а при полном стилевом анализе даст раскрытую картину локальной песенной традиции данного села. Для того чтобы выявить закономерности в этом направлении, были проанализированы 20 образцов лирических песен. 14 песен было записано во время экспедиции 2014 года, а 6 песен представлены автору из личного архива А.Г. Серова (данные песни в таблице отмечены звездочкой *). В таблице 1 песни разделены на три категории: песни с силлабическим типом стихосложения; песни с признаками тонического и силлабического стиха; песни со стопной (силлабо-тонической) формой стихосложения. Внутри группы с силлабическим типом стихосложения также произведено деление на подгруппы: с одной цезурой в строфе; с двумя цезурами в строфе; в отдельную подгруппу выделены песни с неравносложной силлабической структурой. Песни с силлабо-тоническим типом стихосложения разделены на образцы с хореическим, ямбическим и анапестическим стихом. В русском стихосложении пеоны I и III входят в систему хореического, а пеоны II и IV – ямбического стиха.

Таблица 1

Силлабический тип стихосложения	
<i>С одной цезурой</i>	
1*.	Уж ты ветер(ы) лихой/не шуми надо мной, 6+6 У меня без(ы) тебя/сердце жаром(ы) горит. 6+6
2.	Рано ты калинушка/в поле расцвела,(эх, ой да) 7+5 Рано меня мамонька/замуж отдала. 7+5
3.	Поехал казак на чужбину,/на своём добром коне, 9+7 Оставил, спокинул/казачку (он) од(ы)ну. 6+5 (И) день, и ночь казачка/на север глядит. 6+5 И ждёт (и) поджидает,/ когда мил придёт. 6+5
4*.	(Ой, да) на часах стоял(ы) казак/по пути-сражения. 7+7 (Ой, да) пошла девка, (девка, девка) за водой/красоты прелестной. 7+6 (Ой, да) стой красавица, (да ты, да ты) моя,/закричал ей с жаром 7+6
<i>С двумя цезурами</i>	
5*.	Вы, поля,/вы, поля,/вы широки поля 3+3+6 Как(ы) на вас,/на полях,/урожаю нема. 3+3+6
6.	Ой, забелели снежки,/ой, забелели белы,/лес-дубравонька. 7+7+5 Ой, заболело тело, ой, заболело бело, чай головонька. 7+7+5
7.	Ясный мой, соколушка, (да)/высоко летал. (Летал, летал, летал, э-ой, э ой да)/ Высоко летал. 7+5+5
<i>Неравносложная силлабическая структура</i>	
8.	Вдоль по Питерской (да ну) дорожке,/вдоль да по Московской (да), 8+6 Тама шли, прошли казаки,/бравы, молодые. 8+6 За казаками идут жёны,/жёны молодые. 9+6 (Да) вы не плачьте (да)/наши жёны,/матери родные. 4+4+6 Вы не плачьте (да)/наши отцы/матери родные 4+4+6 (Да) не тужите./ (да) наши жёны,/жёны молодые. 4+4+6
9.	Соловей, соловьюшка,/чтож ты, (чтож ты) не поёшь? 7+5 Голову повесил(ы),/(зё...) зёрен не клюёшь. 6+5 Склевал ба я зёрна,/ (да) во клетке его нет. 6+6 Золотая клеточка,/сгубила (она) меня 7+5(7)
<i>Сочетание тонических и силлабических признаков стихосложения</i>	
10*.	Что не ясные сокóлики, 2.3.2 (Ой, да) солетáлися сокóлики да/на зелёный (...лёный) луг. 2.3.5.2 На зелёный луг. 2.2 (Ой, да) собира́лися казáченьки да/во ед́ный (единый) круг. 2.3.5.2
Силлабо-тонический тип стихосложения	
<i>Хореическая стопа</i>	
11.	Ехал казак над рекою, 8 Призадумчиво сидел. 7 Его шапка (да) на прикрытьи, 8 И шинелевы поля. 7
12.	Прослужил казак три года 8 Стал коня своего ласкать: 7 – «(Конь мой), конь мой верный, конь ретивый 8 (Нет мне), нет мне лучшего коня». 7

13.	Чёрно море (ды) без приливна 8 Ходит(ы), бродит(ы) бродежом, 7 Три часа одну (да ну) минуту, 8 Я бороздку (да) не нашёл. 7
III неон	
14*.	Уж ты удаль, моя удаль, 8 Удаль молодость моя, (эх)! 7 Ни сгубили (о-хы) меня люди, 8 А сгубил(ы)я сам себя.7
15*.	Было время развесёло 8 Когда мил меня любил(ы), 7 А теперя что такое? 8 Милый бросил(ы), позабыл. 7
Ямбическая стопа	
16.	Последний нонешний денёчек, 9 Гуляю с вами я друзья. 8 А завтра рано, чуть светочек, 9 Заплачет вся моя родня. 8
17.	Скакал казак через долину, Через кавказские поля. Скакал он всадник одинокий, Блестит колечко на руке.
18.	За лесом солнце просияло, Там(ы) чёр(ы)ный ворон(ы) прокричал. Седлайте мне коня гнедого С чер(ы)кесским подкладным седлом.
Анапестическая стопа	
19.	Вот заныло моё ретивое, (ды) 10 Об сторон(ы)ке, ды об(ы) род(ы)ной. 8(9) Служба – матка, ему надоела, (ды) 10 Захворал(ы) мо(и) кон(и) (да) лихой. 7(9)
20.	Сидел ворон на белой берёзе, 10 А мой милый на белом коне. 9 (Ой, да) не журись-ка ты моя милая, 10 (Ой) не вздыхай-ка ой, да тяжело. 9

Производная строка в лирической песне обогащена различными междометиями и частицами, словообрывами и словоповторами, и в первую очередь в процессе анализа стихосложения была вычленена слоговая первооснова, благодаря чему стала отчётливо видна метроритмическая основа, на которую наращивается ткань музыки. В таблице вставные слова, словообрывы, частицы и междометия для удобства заключены в скобки. Жирным шрифтом выделяются ударные звуки. Как можно заметить из

проанализированного материала, в основе песенного стиля села Бородиновка преобладают два типа стихосложения: силлабический и силлабо-тонический.

Так, девять песен из двадцати относятся к первому типу, а еще десять – ко второму типу. Единственной песней со смешанными признаками и силлабики и тоники является песня «Что не ясные соколики»(№ 10). Текст данной песни в более полном объёме встречается в сборниках Колужниковой Т.И. («Песни уральских казаков») и Железновых

(«Песни уральских казаков»). Можно сказать, что изначально данная песня являлась исторической, но в связи с утратой исторической части текста песня приобретает черты лиро-эпического жанра. Смешанные признаки стихосложения также указывают на то, что данная песня относится к пласту традиционных лирических песен. Песни с силлабическим стихом, в основном, имеют более древнее происхождение, чем песни с силлабо-тоническим типом стихосложе-

ния. Среди проанализированного материала хотелось бы отметить песню «Поехал казак на чужбину» (№ 3). Данная песня является ярким примером народной переработки авторского стихотворения Е.П. Гребенки. При сравнении литературного первоисточника и народного варианта данного стихотворения четко видна трансформация силлаботонической основы стиха в силлабический, строго цезурированный тип стихосложения:

<p>Поехал далеко казак на чужбину На добром коне вороном. Свою он Украину навеки покинул – Ему не вернуться в отеческий дом! Напрасно казачка его молодая И утро, и вечер на север глядит, Все ждет да пождет – из полночного края К ней милый, когда прилетит</p>	<p>Поехал казак на чужбину,/ / На своём добром коне. Оставил, спокинул/ казачку он од(ы)ну. И день, и ночь казачка/ на север глядит, И ждёт и поджидает/ когда мил придёт.</p>
---	---

Изначально стихотворение написано 4-стопным амфибрахийем с ударением на 2-й, 5-й, 8-й, 11-й слоги. В местном варианте поэтическая строфа стиха трансформируется за счёт сокращения поэтического текста и появления цезуры, четко вырисовывается формула стиха 6+5. Песня «Вдоль по Питерской дорожке» (№ 8) интересна тем, что является одной из двух песен с неравносложной силлабической структурой. При просмотре поэтических строф можно предположить, что основной формулой данной песни является: 8+6 либо 4+4+6, так называемая «каламыйка», но за счёт изменения текста возникают неровности в слоговом ритме. По этой же причине возникают неровности и в слоговом ритме песни «Соловей, соловьюшка» (№ 9). Большая часть песен силлаботонического типа имеют хореическую стопу (5 примеров). Песен с ямбической стопой среди проанализированных песен оказалось всего три. Как можно заметить, для лирических песен позднего пласта в Бородиновке более характерны двухсложные стихотворные размеры, однако есть примеры трёхсложного

стихотворного размера с анапестической строфой (2 примера), одним из них является песня «Вот заныло моё ретивое» (№ 19). В данной песне интересно то, что равномерный пульс и трехдольность поддерживается за счёт огласовок согласных букв в тексте. Большая часть песен имеет литературные первоисточники. Песни с силлабо-тоническим типом стихосложения относятся к поздним формам лирических песен, так как этот вид стихосложения является наиболее молодым. Однако это не означает, что данные песни не могут относиться к промежуточному пласту лирических песен.

Подводя итоги анализа, хочется отметить основные моменты.

1. В селе Бородиновка присутствуют песни трех различных типов стихосложения.

2. Условно песни села Бородиновка по типу стихосложения можно разделить на три исторических пласта: традиционная (крестьянская) лирика; поздняя (городская) лирика; лирические песни промежуточного пласта, имеющие черты

как традиционной, так и городской лирической песни.

3. Среди проанализированных образцов имеется один образец с признаками как силлабического, так и тонического стиха.

4. Песни силлабического типа стихосложения можно разделить на три группы: песни с одной цезурой; песни с двумя цезурами; песни с неравносложной силлабической структурой.

5. Для лирических песен силлаботонического типа стихосложения более характерны двухсложные стиховые размеры, трехсложные стиховые размеры распространены в меньшей степени.

6. Практически все проанализированные песни имеют в основе стиха простую слоگو-ритмическую основу, но за счёт обогащения различными междометиями и частицами, словообрывами и

словоповторами на выходе имеют гораздо более сложную форму строения стиха.

Данная статья является лишь частью подробного анализа стилевых особенностей лирических песен села Бородинка, дальнейшее углубление и изучение данного вопроса позволит более четко и точно описать локальную традицию села.

Хотелось бы отметить, что в данной статье мы рассматриваем лирические песни села Бородинка в отрыве от казачьей песенной культуры Челябинской области, но ни в коем случае нельзя забывать, что они являются частью огромного культурного наследия и дают возможность овладеть культурой и приемами исполнения песен Оренбургских казаков.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. О народной музыке [Текст] / Б.В. Асафьев ; сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Ленинград : Музыка, 1987 – 248 с.

2. Варавва, И.Ф. Песни казаков Кубани [Текст] / запись текста и подготовка к печати И.Ф. Вараввы [Предисл. В. Сидельникова]. – Краснодар : Кн. изд-во, 1966 – 326 с.

3. Железнова, А.В. Песни уральских казаков [Текст] / записали Александра и Владимир Железновы. – Санкт-Петербург, 1899 – 124 с.

4. Историко-статистический очерк Оренбургского казачьего войска с приложением статьи о домашнем быте оренбургских казаков, рисунков со знамен и карты [Текст] / Сост. Войсковой старшина Ф. Стариков. – Оренбург : Типо-литография Б. Бреслина, 1891 – 352 с.

5. Кобзов, В.С. Варна: сквозь призму времён [Текст] / В.С. Кобзов. – Екатеринбург : Сократ, 2013 – 352 с.

6. Лирические песни Томского приобья: нар. песни запис. в Томской обл. Для хора без сопровожд. [Текст, ноты] / Запись, нотация, сост., предисл. и примеч. А.М. Мехнецова. – Ленинград : Сов. композитор, 1986 – 96 с.

7. Любовь – песня: народные песни Южного Урала [Текст, ноты] / Сост. А.В. Гликин, А.И. Лазарев ; вступ. стат. А.И. Лазарев. – Челябинск : Челябинский гос. университет, 1999 – 191 с.

8. Не один казак гулял... (фольклор. анс. урал. казаков): без сопровождения [Текст, ноты] / Уральский пед. Ин-т им. А.С. Пушкина. – Сост., предисл., примеч., тексты Е.И. Коротина ; нотация песен В.М. Щурова. – Уральск : Диалог, 1991 – 102 с.

9. Песни уральских казаков [Текст, ноты] / Запись, нотирование, сост., вступ. статья и коммент. Т. И. Калужниковой. – Екатеринбург : Сфера, 1998. – 236 с.

10. Песни оренбургских казаков Новой линии. Репертуарный сборник [Текст] / автор-сост. К.А. Крылов ; Мин. культ. Свердловской области. – Екатеринбург : ЦТНК СУ, 2017 – 36 с.
11. Сухарев, Ю.Ф. Казачья память России [Текст] / Ю.Ф. Сухарев. – Москва : Вече, 2012 – 717 с.
12. Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора [Текст] : учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности / В.М. Щуров. – Москва : Музыка, 2007 – 400 с.
13. Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки [Текст] / В.М. Щуров. – Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1998 – 464 с.
14. Щуров, В.М. Старинные песни уральских станиц. Репертуарный сборник [Текст] / В.М. Щуров, А.В. Никитин ; под ред. А.Л. Савицкого. – Москва : Плакат, 2002 – 86 с.

References:

1. Asaf'ev, B.V. O narodnoj muzyke [Tekst] / B.V. Asaf'ev ; sost. I. Zemcovskij, A. Kunanbaeva. – Leningrad : Muzyka, 1987 – 248 s.
2. Varavva, I.F. Pesni kazakov Kubani [Tekst] / zapis' teksta i podgotovka k pechati I.F. Varavy [Predisl. V. Sidel'nikova]. – Krasnodar : Kn. izd-vo, 1966 – 326 s.
3. Zheleznova, A.V. Pesni ural'skih kazakov [Tekst] / zapisali Aleksandra i Vladimir Zheleznovy. – Sankt-Peterburg, 1899 – 124 s.
4. Istoriko-statisticheskij ocherk Orenburgskogo kazach'ego vojska s prilozheniem stat'i o domashnem byte orenburgskih kazakov, risunkov so znamen i karty [Tekst] / Sost. Vojskovoju starshina F. Starikov. – Orenburg : Tipo-litografiya B. Breslina, 1891 – 352 s.
5. Kobzov, V.S. Varna: skvoz' prizmu vremyon [Tekst] / V.S. Kobozov. – Ekaterinburg : Sokrat, 2013 – 352 s.
6. Liricheskie pesni Tomskogo priob'ya: nar. pesni zapis. v Tomskoj obl. Dlya hora bez soprovozhd. [Tekst, noty] / Zapis', notaciya, sost., predisl. i primech. A.M. Mekhnecova. – Leningrad : Sov. kompozitor, 1986 – 96 s.
7. Lyubov' – pesnya: narodnye pesni Yuzhnogo Urala [Tekst, noty] / Sost. A.V. Glinkin, A.I. Lazarev ; vstup. stat. A.I. Lazarev. – Chelyabinsk : Chelyabinskij gos. universitet, 1999 – 191 s.
8. Ne odin kazak gulyal... (fol'klor. ans. ural. kazakov): bez soprovozhdeniya [Tekst, noty] / Ural'skij ped. In-t im. A.S. Pushkina. – Sost., predisl., primech., teksty E.I. Korotina ; notaciya pesen V.M. Shchurova. – Ural'sk : Dialog, 1991 – 102 s.
9. Pesni ural'skih kazakov [Tekst, noty] / Zapis', notirovanie, sost., vstup. stat'ya i koment. T. I. Kaluzhnikovoj. – Ekaterinburg : Sfera, 1998. – 236 s.
10. Pesni orenburgskih kazakov Novej lini. Repertuarnyj sbornik [Tekst] / avtor-sost. K.A. Krylov ; Min. kul't. Sverdlovskoj oblasti. – Ekaterinburg : CTNK SU, 2017 – 36 s.
11. Suharev, Yu.F. Kazach'ya pamyat' Rossii [Tekst] / Yu.F. Suharev. – Moskva : Veche, 2012 – 717 s.
12. Shchurov, V.M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora [Tekst] : ucheb. posobie dlya muzykal'nyh vuzov i uchilishch. V 2-h ch. Ch. 1: Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poeticheskie osobennosti / V.M. Shchurov. – Moskva : Muzyka, 2007 – 400 s.
13. Shchurov, V.M. Stilevye osnovy russkoj narodnoj muzyki [Tekst] / V.M. Shchurov. – Moskva : Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo, 1998 – 464 s.
14. Shchurov, V.M. Starinnye pesni ural'skih stanic. Repertuarnyj sbornik [Tekst] / V.M. Shchurov, A.V. Nikitin ; pod red. A.L. Savickogo. – Moskva : Plakat, 2002 – 86 s.

УДК. 78.071.1

Карманова Ольга Владимировна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся III курса факультета музыкального искусства

E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Научный руководитель:

Растворова Наталья Валерьевна,

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРЕ БАЛЕТА СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению оркестровых особенностей самого знаменитого балета композитора. В процессе анализа произведения обращается внимание на драматургический оркестровый план «Весны Священной». Особенности тембровой драматургии «Весны Священной» представлены в общем контексте музыкально-выразительных средств сочинения и обусловлены художественной задачей воссоздания особой звуковой атмосферы древней языческой Руси.*

Ключевые слова: *Стравинский; балет «Весна Священная»; оркестр; драматургия; оркестровые тембры.*

Karmanova Olga Vladimirovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,

III year student of the specialty "Composition "

E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Supervisor:

Rastvorova Natal'ya Valer'evna,

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,

Ph.D. of Arts, docent of the Chair of history, music theory and composition

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

WIND INSTRUMENTS IN THE ORCHESTRA PARTY OF BALLET STRAVINSKY "SACRED SPRING"

Annotation. *The article is devoted to the consideration of the orchestral features of the most famous ballet of the composer. In the process of analyzing the work, attention is drawn to the dramatic orchestral plan of the "Sacred Spring". The peculiarities of the timbre drama of the "Sacred Spring" are presented in the general context of musical and expressive means of compo-*

sition and are due to the artistic task of recreating the special sound atmosphere of ancient pagan Russia.

Keywords: *Stravinsky; Sacred Spring ballet; orchestra; dramaturgy; orchestral timbres.*

В историю русской и мировой музыкальной культуры Игорь Стравинский вошел ярким и крупным новатором. Его называли «Пикассо в музыке», «человек тысяча одного стиля», «композитор-хамелеон», «законодатель музыкальных мод», «изобретатель музыкальных блюд на мировой кухне». Подобно своему учителю Н.А. Римскому-Корсакову, Стравинский на протяжении всей жизни искал в оркестре новые красочные тембровые сочетания, а также свежие приемы в технике колористического звучания.

Оркестр в балетах Стравинского представляет собой интереснейший объект для музыковедческих исследований и источник идей для композиторского творчества. Наряду с «Диалогами» и «Поэтикой» самого автора, в данной статье мы опирались на работы И. Вершиной, Н. Гуляницкой, А. Демченко, М. Друскина [3, 4, 5, 6]. Разносторонний, глубокий взгляд на творчество И. Стравинского берет свое начало в трудах Б.В. Асафьева [2] и развивается далее на рубеже столетий в работах В. Варунца, С. Савенко, А. Баевой.

«Весна Священная» – рубежное произведение, своей стилистической дерзостью оказавшее огромное влияние на всю последующую музыкальную культуру. В своем самом новаторском балете, действие которого происходит в древней языческой Руси, Стравинский порывает с музыкальной традицией, свободно используя «неразрешенные» диссонансы и постоянно меняющиеся ритмы невероятной сложности. Ритм в «Весне Священной» из обычно подчиненного структурного компонента превращается в фактор первостепенный, определяющий. Он опрокидывает «барьер» тактовой черты, дышит в свободно чередующихся размерах, образует сложную полиметрическую вязь.

Используемые в балете специфические ладовые звукоряды неоктавной структуры – одно из глубоких и ярких средств воплощения древнеязыческой атмосферы земледелия. В сочинении два фактора музыкального мышления являются ведущими. Первый – это обращение с попевками: они сведены к простейшим, архаическим контурам, по сути, к попевочным формулам. Тематизм «Весны Священной» опирается на зазывные кличи веснянок, трихорды колядок, отдельные интонации свадебных песен. Сам балет – не что иное, как один большой ритуал, связанный с языческими религиозными культами Древней Руси.

Здесь уместно сослаться на самого Стравинского: «Народная музыка ничего не выигрывает, если будет изъята из контекста. Она не повод к демонстрации оркестровых эффектов и изысков. Будучи лишена корней, она теряет свое обаяние» [цит. по 1, с. 221]. Это сказано намного позже, а в 1913 году Стравинский, наверняка, так не думал, поскольку именно ранние балеты демонстрируют блистательные и изысканные оркестровые эффекты.

Преобладающую роль в «Весне Священной» берут на себя номера обрядового содержания, а открывает сочинение Интродукция, по своему образному характеру представляющая весеннюю пастораль. Она является подлинной цитатой литовской народной песни, буквально прорастающей из начального интонационного зерна. Ее звенья ритмически растягиваются, сжимаются, образуют неожиданные звуковые сплетения, политональные сочетания. Интродукция открывается холодным звучанием фагота в его самом высоком регистре.

Излагающий мелодию фагот звучит, как языческая свирель, и такое решение кажется единственно верным

(прототипами его можно считать соло флейты в «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси и соло фагота, открывающее Думку Парубка из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского в оркестровке Лядова). Таким образом, композитор подчеркивает состояние перехода от зимнего сонного периода к весеннему возрождению жизни. Состояние перехода можно проследить по мере того, как первая тема передается от фагота к другим инструментам: *Тема Fag. – тема C. Ingl. (a) – тема Ob. (в)- тема Ob. (с) – кульминация (одновременно a, в, с) – тема Fag.*

«Поцелуй земли» – это движущаяся красочная ткань, сотканная из возникающих, исчезающих, сменяющихся, сплетающихся народно-ладовых мелодических попевок, относящихся к весеннему календарному циклу. В знаменитом соло фаготов в высоком регистре используется минорный лад, воплощенный в вариантно-попевочной мелодии. В наигрыше английского рожка возникает диатонический гексахорд, интонируемый в прихотливом ритме через терцово-квартовые «согласия» (при опоре на II ступень). В дуэте флейты и гобоя Стравинский применяет сочетание двух особых ладов, а именно квартового (четыре кварты в объеме децимы) и секундowego (лидийский гексахорд). В целом создается краткий, но выразительный эффект полиладовости и политональности, – все это, помноженное на неустанное вариантно-разработочное развитие, создает «цветение» мелодико-гармонической ткани [4, с. 146]. Здесь же композитор включает медные духовые. После вступительного раздела, где солируют деревянные духовые, в такте перед цифрой 11 слышится яркая реплика малой трубы in D в высоком регистре, и далее в этой цифре труба также играет сигнальные мотивы.

Первым номером, включающим в себя обрядовую сцену, является, как известно, часть под названием «Весенние

гадания: Пляска щеголих», которые обращают на себя внимание взрывными ритмами: юноши и девушки деревни начинают свой танец, поэтому сквозь гармонию слышатся отрывки мелодии русской народной песни. На наш взгляд, Стравинский таким образом хотел показать биение пульса «весны жизни». Этот номер служит ярким примером использования полиритмии, характерной для музыки композитора. На четкий, «втаптывающий» оstinатный ритм у струнных инструментов накладываются «возгласы» духовых (например, в цифре 15, где звучит solo трубы con sord.). В цифре 16 сигналы четырех засурдиненных труб и малой трубы в верхнем регистре пронизывают оркестровую фактуру.

С цифры 22 начинается «Пляска щеголих». На фоне общего неизменного ритма звучит solo валторны. Постепенно в стихию общего ostinato вовлекаются и медные духовые инструменты. Сначала в цифре 27 оstinатный мотив появляется в партии валторны, с цифры 28 ее сменяют тромбоны, а четыре трубы тем временем играют другой повторяющийся мотив, звучащий фоном (mp и cantabile).

В цифре 32 снова возвращается оstinатный мотив у медных, на этот раз в партии труб, при этом партия малой трубы in D получила самостоятельную роль, как бы венчая собой всю группу труб. Очень выразительны ее репетиции шестнадцатыми в верхнем регистре в цифре 34. Однако в этом номере ритм несет в себе объединяющую функцию, представляя две образные сферы мужскую и женскую.

В первом разделе номера экспонируется мужская сфера (трехчастная форма). Нет протяженной мелодии, из полиритмической конструкции зарождается мотив фагота. Связующее построение подводит к обрисовке женского начала «Пляски щеголих» (в данном разделе также образуется трехчастный

структурный контур). Тема проводится у валторны (ц. 25).

В плане оркестровых приемов, направленных на особые драматургические задачи, выделяются «Вешние хорыводы». Они обрамляются спокойной мелодией двух кларнетов, построенной по тем же звукам, что и основная тема «Игры умыкания». Бытует мнение, что эта тема построена на попевах старинной свадебной песни «На море утушка» и «зазывных» интонациях веснянок, также в ней есть нечто общее с колядкой «За рекой огонь горит» из сборника Римского-Корсакова.

Данная сцена наполнена таинственной ритуальной торжественностью, теперь танец идет в тяжелом медленном движении. Это своеобразный лирический центр балета, некоторое отступление от ритмичной пляски. Здесь преобладает мелодическое начало. В партиях деревянных духовых и струнных слышны интонации русских хороводных песен. Валторны, как самый лирический по краске инструмент из всей медной духовой группы, гармонично вписываются в общий ансамбль. В цифре 50 они исполняют тему хоровода.

«Игра двух городов» так же, как и «Пляска щеголих», имеет две образные сферы. Основная тема – мужская («А»); женская («В») начинается с затакта ц. 60. Таким образом, формируется следующая структура номера:

АВ А1 В1

Этот этап обрядового действия выделяется с самого начала очень плотным звучанием всей медной духовой группы. Тромбонам и тубам с первых тактов номера вторят валторны, а затем подключается труба *con sord.* Очень эффектно звучит *glissando* в партии валторн в цифре 58. Стравинский использует все восемь инструментов группы для усиления мощи звучания. Вообще, группа валторн доминирует в этом номере. В цифре 59 примечательно *solo* трубы, так как довольно редко этот инструмент высту-

пает в роли солирующего. Трубы в данном эпизоде балета используются в основном с сурдинами для более приглушенного, таинственного звучания. Примечательно, что композитор поручает сольные эпизоды не только исполнителям, которые играют первые – лидирующие партии в группах, но и остальным музыкантам. Так, в цифре 65 тему играют пятая и шестая валторны, а две тубы играют самостоятельную тему.

В «Игре двух городов» запечатлены элементы различных древнеславянских обрядов, которые образно-метафорически связаны между собой. Разрастающаяся танцевально-плясовая стихия, символизирующая игру жизненных начал, внезапно наталкивается на преграду «Шествия Старейшего-Мудрейшего». Этот номер является подготовкой генеральной кульминации балета, которая располагается во второй его части. Именно здесь впервые проявляется сфера Протцов. «Шествие Старейшего-Мудрейшего» обозначает образный перелом. Оно, точно властный повелительный жест Судьбы, останавливает бурлящий поток, разворачивая обратно к земле звуковую стихию, которая словно стремится оторваться от нее в попытке обрести чувство свободы и ощущение собственного «я».

Как и в предшествующих номерах, здесь велика роль *ostinato*. В начале номера эту функцию выполняют струнные басы, фагот и контрфагот. В общем монотонном движении участвуют также тубы и валторны. Развитие приходит к общему *фортиссимо* (цифра 70) – медь играет в полном составе, добавляя мощи к звучанию всего оркестра. Этот номер выделяется среди остальных своим звукообразительным началом, рисуя картину постепенного приближения шествующего Старца.

Вторая часть балета – поэтически обобщенное воплощение ритуального действия. Жизненная стихия, пойманная в «тупик каменного лабиринта» (Асафь-

ев) лишается права выбора. «Величание Избранной», «Великая священная пляска (Избранница)», которой предшествуют таинственные приготовления обряда жертвоприношения («Тайные игры девушек», «Взывание к праотцам», «Действо старцев – человечьих праотцов») – вот трагический удел человечества.

Вторая часть открывается номером «Великая жертва». Затаенное звучание оркестра в начале номера предвосхищает мистериально-языческий обряд жертвоприношения. Медные духовые, как и струнные, использованы в основном с сурдинами. С цифры 84 появляются сольные реплики двух труб, их мрачное и пустое звучание будто лишает слушателя всякой надежды – смерть жертвы неизбежна. Соло валторны (с цифры 87 и далее) также звучит пусто, будто жизнь постепенно угасает. В конце номера (цифра 89) очень тихо звучат три засурдиненных валторны, затем остаются две, играющие октавный унисон.

Следующий номер «Взывание к праотцам» – языческий клич, еще один этап древнего священного обряда, воплощенный музыкальными средствами. Образная сфера этой сцены достаточно мрачная – холод, смерть.

Медные духовые здесь играют главенствующую роль в партитуре. С первых тактов слышится мощный хор меди. Здесь используется «вопросо-ответная» структура, то есть после мощного вступления меди, изображающей грозный «священный клич», им отвечают струнные на пианиссимо. После этого следует ответ на призыв – эпизод «Действо старцев – человечьих праотцев». Его начало особенно таинственно, здесь солируют английский рожок, флейта пикколо, кларнет. В цифре 132 звучит соло двух труб с сурдинами. Общее фортиссимо (*tutti*) появляется в 134-й цифре. Задействованы все медные, кроме туб. К концу все снова стихает, и завершает номер соло бас-кларнета.

Очень важную роль в этом эпизоде играют фактурно-оркестровые приемы. Музыкально-драматургическое развитие организовано таким образом, что в крайних разделах используется прозрачная фактура, в центральной фазе формы она становится более насыщенной (именно за счет нарастания и уплотнения музыкальной ткани и достигается кульминация). В отношении тембровой тесситурой композитором было принято оригинальное решение: если в начале наигрыш поручен английскому рожку, то в заключении этот же мотив опускается в низкий регистр, а завершает номер звук одинокого бас-кларнета, будто усыпляя слушателя перед финалом.

В финальной сцене балета Избранница танцует словно в диком трансе, доводя себя до лихорадочно-экстатического конца. Форма финала складывается в четкую рондообразную композицию с двумя эпизодами и динамически насыщенной кульминацией в репризе. Это единственный номер с симфоническим развитием, где столкновение контрастных тематических элементов приобретает характер конфликтного столкновения (рефрен – эпизоды). Подчеркнутая синкопированность рефрена противопоставляется равномерной пульсации ритма эпизодов. В этом номере имеет место политональность. Основой крайних разделов становится вводнотоновый центр «*es-moll/d-moll*» (например, в цифре 144).

Оркестр словно превращается в гигантский по своим возможностям ударный инструмент. Ритмическая структура очень сложна, партитура буквально пестрит одновременно звучащими различными ритмами. Медные духовые инструменты также вовлечены в этот общий ударный ансамбль, используются как с сурдинами, так и без них. С цифры 174 фактура меняется, становится менее насыщенной, а в 175-й звучит сигнал двух труб, им вторят валторны и глис-

сандирующие тромбоны. Glissando слышится у валторн и в цифре 177.

Соло труб (ц. 181) в динамике «fff», а затем сигналы трубы *riccolo* in D подводят нас к финальному разделу номера, где возвращается безумный, всепоглощающий ритм пляски. Здесь оркестр вновь словно становится огромным барабаном, который выстукивает причудливые ритмы. Танец останавливается – боги получили свою жертву.

Анализ использования духовых в балете показывает, что для композитора эти инструменты представляют интерес не просто с точки зрения качеств их яркости и динамичности. В первую очередь, они играют у Стравинского особую роль в создании обрядовой атмосферы языческой Руси.

Неоспорим тот факт, что природа духовых инструментов генетически связана с самыми древними временами жизни человечества. Как и ударные инструменты, духовые имеют самое раннее происхождение. Известны факты приме-

нения древними людьми этих инструментов непосредственно в ритуальных действиях. Возможно поэтому в партитуре балета звучание духовых в некоторых случаях уподобляется ударным инструментам. Подобный прием композитор переносит и на другие группы оркестра.

«Весна Священная» отразила направление дальнейших новаторских исканий Стравинского, а вслед за ним и других композиторов в области гармонии, оркестровки и ритмики, достигающей здесь небывалой ранее степени сложности. В тематизме балета большое место занимают краткие архаические народные попевки, становящиеся типичными для языка Стравинского в ряде последующих произведений с национальной тематикой. Найденные в «Весне Священной» новые выразительные средства оказали огромное влияние на развитие русской и европейской музыки XX столетия.

Литература:

1. Адриссен, Л. Часы Аполлона. О Стравинском [Текст] / Л. Адриссен, Э. Шенбергер; [пер. И. Лесковская, Б. Филановский]. – Санкт-Петербург : Изд. Фонла ПРО АРТЕ, Академический проект, 2003. – 304 с.
2. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском [Текст] / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1929. – 276 с.
3. Вершинина, И.Я. Ранние балеты И. Стравинского [Текст] / И. Вершинина. – Москва : Наука, 1967. – 223 с.
4. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию [Текст]: учеб. пособие / Н. Гуляницкая. – Москва : Музыка, 1984. – 256 с.
5. Демченко, А.И. Балет И. Стравинского «Весна священная»: опыт концепционного анализа [Текст] / А. Демченко. – Москва : Композитор, 2000. – 72 с.
6. Друскин, М.С. Игорь Стравинский [Текст] / М. Друскин. – Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1974. – 213 с.
7. Стравинский, И.Ф. Диалоги [Текст] / И. Стравинский. – Ленинград : Музыка, 1971. – 123 с.
8. Стравинский, И.Ф. Хроника. Поэтика [Текст] / И. Стравинский. – Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 386 с.

References:

1. Adrissen, L. Chasy Apollona. O Stravinskom [Tekst] / L. Adrissen, E. Shenberger; [per. I. Leskovskaya, B. Filanovskij]. – Sankt-Peterburg : Izd. Fonla PRO ARTE, Akademicheskij proekt, 2003. – 304 s.
2. Asaf'ev, B.V. Kniga o Stravinskom [Tekst] / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1929. – 276 s.
3. Vershinina, I.Ya. Rannie balety I. Stravinskogo [Tekst] / I. Vershinina. – Moskva : Nauka, 1967. – 223 s.
4. Gulyanickaya, N.S. Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu [Tekst]: ucheb. posobie / N. Gulyanickaya. – Moskva : Muzyka, 1984. – 256 s.
5. Demchenko, A.I. Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya»: opyt koncepcionnogo analiza [Tekst] / A. Demchenko. – Moskva : Kompozitor, 2000. – 72 s.
6. Druskin, M.S. Igor' Stravinskij [Tekst] / M. Druskin. – Leningrad ; Moskva : Sovetskij kompozitor, 1974. – 213 s.
7. Stravinskij, I.F. Dialogi [Tekst] / I. Stravinskij. – Leningrad : Muzyka, 1971. – 123 s.
8. Stravinskij, I.F. Hronika. Poetika [Tekst] / I. Stravinskij. – Moskva : Centr gumanitarnyh iniciativ, 2012. – 386 s.

УДК 786.2

Мирлас Юлия Геннадьевна,

кандидат педагогических наук;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
профессор

E-mail: mumla69@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Гашкова Екатерина Романовна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся

E-mail: ekaterina.gashkova1993@gmail.com

г. Челябинск, Россия

**ЛЕРА АУЭРБАХ – СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДВУХ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ
ИЗ ЦИКЛА 24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, ОР. 41**

Аннотация. Эта статья знакомит читателей с молодым композитором, уникальной творческой личностью – Лерой Ауэрбах. Авторы статьи стремились привлечь широкий круг музыкантов к творчеству Л. Ауэрбах, а также передать личные исполнительские впечатления от образного строя и драматургических особенностей двух ее сочинений – фортепианных прелюдий ор. 41. Статья адресована преподавателям и студентам средних и высших профессиональных музыкальных заведений.

Ключевые слова: Ауэрбах; многогранность; полистилистика; композиторское творчество; фортепианные прелюдии; исполнительские задачи.

Mirlas Julia Gennadievna,

Candidate of Pedagogical Sciences;

Professor of the South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,

E-mail: mumla69@mail.ru

Chelyabinsk Russia

Gashkova Ekaterina Romanovna,

student of the South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,

E-mail: ekaterina.gashkova1993@gmail.com

Chelyabinsk Russia

**LERA AUERBAH – A MODERN MAN OF THE REVIVAL ERA
PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF TWO PIANO PARLIAMENTS FROM
THE CYCLE 24 PRELUDES FOR PIANO, OR. 41**

Annotation. This article introduces readers to a young composer, a unique creative personality – Leroy Auerbach. The authors of the article sought to attract a wide range of musicians to the work of L. Auerbach, as well as to convey personal performance impressions of the imaginative structure and the dramatic features of her two compositions – piano preludes op. 41. The article is addressed to teachers and students of secondary and higher professional musical institutions.

Keywords: *Auerbach; versatility; polystylistics; composer creativity; piano preludes; performing tasks.*

21 октября 2018 года исполнилось 45 лет Валерии Львовне Авербах – человеку, объединяющему в себе такие творческие профессии, как композитор, пианист, поэт, писатель, художник и скульптор. Ее называют одним из самых востребованных деятелей искусств, и во всем мире она известна как Лера Ауэрбах.

Лера Ауэрбах родилась в Челябинске. Ее отец – известный в городе ученый, кандидат экономических наук, профессор Лев Исаевич Авербах – был заведующим кафедрой предпринимательства и менеджмента в Южно-Уральском государственном университете, мать Леры – пианистка Лариса Аркадьевна Гольдман – долгие годы работала в Челябинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. Занятия с учениками Ларисы Аркадьевны проходили в том числе и дома: маленькая Лера росла под музыку, а мама стала ее первым учителем. Отец и предки по его линии были литераторами, а по линии матери – музыкантами. В доме Авербахов часто гостили интересные люди, значимые персоны в сфере науки и культуры.

С раннего детства Лера была уникальной личностью: она полюбила музыку в год, в два начала читать и составлять слова в рифму, в четыре – играть на рояле и сочинять музыку. В восемь лет, будучи учащейся специальной музыкальной школы при музыкальном училище (класс преподавателя Т.С. Ворониной) Лера выступила с симфоническим оркестром на сцене Челябинской филармонии. Помимо фортепиано она осваивала игру на флейте, скрипке и даже органе. В классе Татьяны Семеновны Ворониной была традиция устраивать «Воскресные встречи», на которых ученики ее класса могли рассказать друг другу об интересных событиях в сфере культуры и выдающихся музыкантах,

поделиться впечатлениями о книгах, концертах и т. д. Уже только по этим сообщениям, которые готовила Лера – в то время самая младшая из учеников класса – можно было судить, насколько необычным она была ребенком, какими глубокими были ее познания и как широко простирались ее интересы. Несколько позже Лера стала посещать интеллектуальный кружок А.А. Волгустнова – уникального челябинского педагога-музыканта, организованный им для одаренных молодых музыкантов. На занятиях велись беседы о мировой художественной культуре, проводились интересные творческие состязания, и углубленный подход к изучению художественных явлений самого широчайшего спектра не мог не сказаться на формировании молодого дарования.

Еще один выдающийся человек и пианист, у которого училась девочка – Борис Михайлович Белицкий, педагог-легенда, директор Челябинского музыкального училища и основатель специальной музыкальной школы. Лера называет его своим главным наставником. В восемь лет Лера стала единственным ребенком в училищном классе композиции: сначала у Ю.Е. Гальперина, затем у А.Д. Кривошея.

Многие из челябинских педагогов отмечали в маленькой Лере повзрослому сильное рациональное начало. Лера сама говорит, что главное в ней – отношение к делу. Это, по ее словам, самое важное, что сумели ей передать родители. Им никогда не приходилось заставлять Леру учиться музыке или писать стихи. Но подспудно они внушали девочке, что творчество – главная задача ее жизни и дорога к успеху лежит через труд. С самого раннего детства дух чрезвычайно интенсивной творческой работы плотно вошел в жизнь будущего успешного композитора, литератора, ху-

дожника. С самого раннего возраста ее день был расписан буквально по минутам, был насыщен занятиями и самоподготовкой, разнообразнейшими художественными впечатлениями и чтением самой разнообразной литературы. Энциклопедическими знаниями она овладела уже в детстве.

В 1990 году Валерия Авербах получила диплом лауреата I Всероссийского конкурса молодых композиторов им. П.И. Чайковского. В 1991 году ее, как стипендиата программы «Новые имена», пригласили играть на съезде коллекционеров и производителей часов в город Даллас, США. Так началась ее «американская история». Далее она продолжила обучение в Нью-Йорке в престижной Джульярдской школе и в Музыкальной академии в Ганновере (Германия). О Челябинске Лера всегда говорит с теплотой, однако подчеркивает, что не смогла бы в полной мере реализоваться в родном городе и не жалеет, что приняла решение остаться за границей.

Она ведет активную концертную жизнь, гастролируя по всему миру как пианистка. Основу ее репертуара составляют сочинения русских композиторов, немецкая романтическая музыка и ее собственные произведения. Ауэрбах продолжает традиции пианистов-виртуозов, сочинявших свои творения в XIX и XX столетии. Это самый молодой композитор из списка престижного международного музыкального издательства «Сикорски», явившего миру творчество Прокофьева, Шостаковича, Шнитке, Губайдуллиной и Канчели.

Ауэрбах – автор двух опер, либретто для которых написала сама. Первая «а-капелла-опера» «Слепые» была поставлена в Германии, Норвегии, России, США и Австрии. Вторая опера «Гоголь» была заказана Театром Ан дер Вин в Вене. Премьера ее состоялась в 2011 году и вызвала широкую реакцию немецкоязычной критики в диапазоне от позитивной до восторженной.

Долгое и плодотворное сотрудничество связывает Ауэрбах с известным хореографом Джоном Ноймайером. Вместе они создали три балета: «Татьяна», «Русалочка» и «Прелюд CV». Последний балет «Татьяна» – переосмысление пушкинского Евгения Онегина – был поставлен в 2014 году совместными силами Гамбургского государственного театра и театра Станиславского. «Русалочка» получила две награды «Золотая маска» и была исполнена более 300 раз по всему миру. Балет был написан к юбилею Ганса Христиана Андерсена. В этой сказке Лера видит трагедию человека, принципиально не способного вписаться в какое бы то ни было окружение – по мнению композитора, таким был и сам Андерсен.

В качестве композитора Лера Ауэрбах сотрудничала с Дрезденской Штаатс-капеллой, бразильским оркестром Сан-Пауло. Исполнялись ее произведения на фестивалях в Мальборо, Трондхейме, Вербье и иных фестивалях. Оперы композитора ставятся в Гамбурге, Вене, Торонто, Пекине, Токио, Берлине, Сан-Франциско. Ее сочинения для оркестра исполняют под руководством ведущих дирижеров мира, в том числе Кристофа Эшенбаха, Владимира Федосеева, Владимира Спивакова, Ниме Ярви, Владимира Юровского и др. Лера получила многочисленные награды, в том числе престижную премию Хиндемита, стипендию Сороса, премию немецкого национального радио и другие. Выступает с докладами по всему миру, проводит мастер-классы.

Предметом сожалений является для композитора тот факт, что ее творчество мало звучит на родине. Между тем, Россия композитору далеко не безразлична, о чем говорит частый выбор сюжетов, взятых из русской истории и литературы.

На сегодняшний день опубликовано более 100 сочинений Леры Ауэрбах. Она работает во всех жанрах и пишет музыку для самых различных составов.

Среди ее произведений сочинения для оркестра, камерная, хоровая музыка, опера и балет. На своей личной странице Валерия характеризует свою музыку как «полистилистическую», «совмещающую тональный и атональный языки». В своем композиторском творчестве Лера Ауэрбах никогда не стремится к «новизне ради новизны», полагая, что времена авангарда в музыке прошли, если понимать под словом «авангард» стремление удивить публику во что бы то ни стало. Своими «учителями» среди композиторов она считает Сергея Рахманинова и Альфреда Шнитке, опираясь на их традиции. Ее творчеству присуща философская углубленность, в нем композитор размышляет о природе добра и зла, существующих в мире без всяких предпосылок, улавливая тонкие нити, связывающие все стороны человеческого бытия в единую многообразную картину.

Но творческий облик Леры Ауэрбах необычайно богат и многогранен. Одновременно она продолжает и литературную деятельность, которую начала еще в четырнадцатилетнем возрасте. В 1996 году Лера удостоивается почетного звания «Поэт года русского зарубежья» в Международном обществе Пушкина в Нью-Йорке, а в 1998-м – становится номинантом Нобелевской премии в области литературы. Лера является автором нескольких литературных сборников. В них и повести, и рассказы, эссе, сценарии, пьесы и, конечно же, стихи. Стихотворения Леры изучают в классах современной литературы в российских университетах. Поэзию Ауэрбах можно услышать из уст автора, а также в исполнении Жерара Депардьё, Сергея Юрского и Евгения Кисина. Лера автор двух романов – «Скрипка дьявола» и «Зеркало». Ее первая книга на английском языке «Избыток бытия» была опубликована в 2015 году.

Но и это еще не все грани таланта Леры Ауэрбах. Свой след она оставила и в изобразительном искусстве. Лера все-

гда рассматривала рисунок, живопись и скульптуру как необходимую часть своего творческого процесса. Картины, скульптуры и фотографии Леры участвовали во многих выставках, размещаясь в самых престижных галереях мира.

Лера Ауэрбах – словно современный человек эпохи Возрождения. В ней удивительным образом сочетается множество талантов, среди которых, безусловно, есть и талант уметь быть успешным человеком своего времени. Лера рассказывает в одном из своих интервью: «Я пыталась остановиться на чем-то одном. Но каждый раз, когда я сознательно хотела поставить себя в рамки одного занятия, та часть, на которой я концентрировалась, начинала страдать. Я делала не больше и лучше, а меньше и хуже... Возникла депрессия, ощущение внутреннего упадка».

Давид Дюбаль, биограф Владимира Горовица, говорил: «Мисс Ауэрбах является, выражаясь кратко, полиартистом, достигшим совершенства во многих жанрах. Она одна из тех, которые нужны, как никогда, нашему скептическому обществу». «Мои руки по локоть в бемолях» – так чувствовать может только музыкант. Но так сказать – только поэт. «Работаю в музыке, литературе и визуальном искусстве» – это слова Леры Ауэрбах – целая Вселенная в нескольких простых и ясных словах.

Обратимся к циклу «24 прелюдии для фортепиано», Op. 41. Здесь Лера выступает продолжателем традиций таких композиторов, как Бах, Шопен, Скрябин, Дебюсси, Шостакович и др. Ауэрбах написала данный опус в 1998 году по заказу Карамурского международного музыкального фестиваля, ежегодно устраиваемого в Нью-Йорке. Впервые цикл был представлен в исполнении автора. Общее время звучания составляет приблизительно 40 минут. Наличие записей в исполнении автора дает возможность наиболее точно трактовать данное произведение.

В цикле «24 прелюдии для фортепиано» пьесы располагаются по квинтовому кругу с чередованием параллельных тональностей. В основном в пьесах раскрывается один образ, одно эмоциональное состояние, словно короткие тонкие стихи, в которых представлены полистилистика письменность, гармонические контрасты, цвет и фактура. Мотивные и текстурные связи между прелюдиями придают этой работе единство.

Прелюдия № 12 представляется динамичной урбанистической зарисовкой. Внутри нее – сосуществование, взаимодействие двух сфер – человеческой души и современного ритма жизни города, с его энергией, грохотом, гулом. Этот образ передан через напряженный остигатный ритм, постоянный моторный рокот шестнадцатых, скрепленный ритмом более крупного рисунка. *Allegro brutale* – дает указание автор:



Во втором эпизоде меняется фактура, но не ритм и настроение – все та же мрачная наступательность, сила, напор:



В третьем эпизоде слышатся человеческие интонации – мольбы, протеста, жалобы. Эти интонации схвачены властью того же остигатного ритма, они

будто «заражены» им, стремятся освободиться от него (звучность угасает в замедлении):



Но тут же снова возобновляется урбанистический образ и каскадом шест-

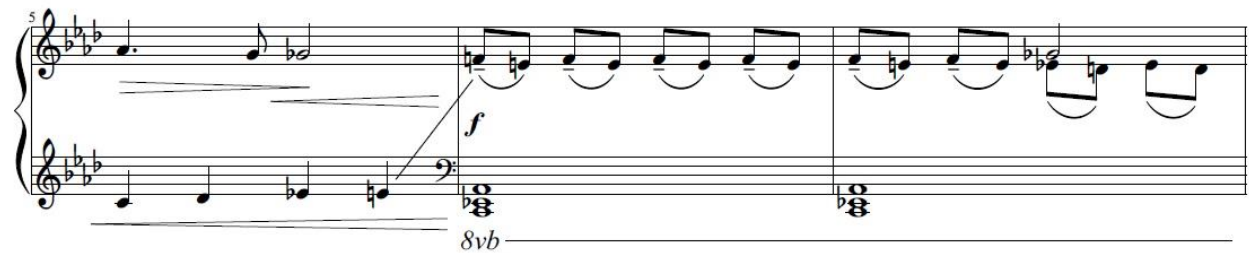
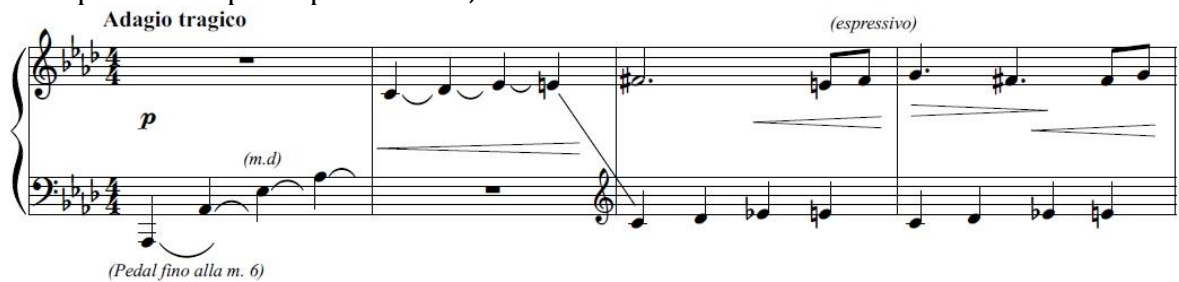
надцатых в конце провозглашается его торжество, сила и господство:



(Pia)

Прелюдия № 17 похожа на живописный эскиз, где образ и настроение схвачены и переданы несколькими точными штрихами-характеристиками, а

смысл и объем окутывает его таинственностью и мудростью немногословия:



Эта музыка, как мудрый учитель, посвящает нас в то, что все на нашей земле – и простое, и сложное. Маленькие человеческие проблемы и нахождение великого пути к истине, тайны нынешнего и будущего века – все разрешается лишь загадочным, непостижимо прекрасным и могущественным смирением,

просветленной надеждой. И даже если мы до конца не понимаем его смысла, если оказываемся к этому просветлению неспособными, оно само приоткрывается нам через удивительных людей, которые могут его вместить и передают его нам через свое талантливое творчество.

УДК 781

Секретова Лариса Адольфовна,

кандидат педагогических наук;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент

E-mail: Larisa.sekretova@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ФОРМИРОВАНИЕ АНАЛИТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В КУРСЕ ГАРМОНИИ НА НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ ВУЗОВСКОГО КУРСА

Аннотация. *В статье идет речь о многоаспектном проявлении одного из важнейших навыков в процессе занятий по гармонии – аналитическом принципе. Указываются трудности аналитического подхода на занятиях по гармонии, которые усугубляются изобилием жанровых разновидностей гармонического анализа, определяющихся типом содержания и выбором произведения.*

Ключевые слова: *гармонический анализ; стилевые особенности гармонии; мажоро-минор; гармонический язык; тональный план.*

Sekretova Larisa Adolfovna,

Candidate of Pedagogical Sciences;

Associate Professor SURGI them. P.I. Tchaikovsky,

E-mail: Larisa.sekretova@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

FORMING ANALYTICAL SKILLS IN THE COURSE OF HARMONY AT THE INITIAL STAGES OF TEACHING THE UNIVERSITY COURSE

Annotation. *The article deals with the multidimensional manifestation of one of the most important skills in the process of training in harmony – the analytical principle. Indicates the difficulties of an analytical approach in the classroom on harmony, which are aggravated by the abundance of genre varieties of harmonic analysis, determined by the type of content and the choice of work.*

Keywords: *harmonic analysis; stylistic peculiarities of harmony; major-minor; harmonic language; tonal plan.*

Общепризнанным является факт того, что в последние десятилетия преподавание и содержание курса гармонии в среднем и высшем звене музыкальных вузов существенно изменилось. Причина видится не только в возрастающем потоке информации, постоянном усложнении проблем, стоящих перед наукой, техникой, культурой и искусством, но и в интенсивном развитии музыкально-исторической науки. Соответственно, в современных условиях возникает потребность не только во внедрении но-

вейших оптимизирующих методик преподавания, но и полноценном освоении комплекса базисных теоретических сведений, направленных на развитии профессиональных качеств обучающихся.

В этом ряду не последнее место занимает развитие аналитических способностей студентов исполнительских специальностей, что необходимо для формирования настоящего музыканта-профессионала. Для выполнения этих задач следует попеременно использовать дедуктивную тактику музыкально-

го мышления, заключающуюся в узнавании тем, частей, эпизодов музыкальной формы, и индуктивную, основанную на умении обобщать данные сведения, уяснять принципы «всеохватного» видения произведения с последующим переходом в категорию целостности.

Аналитические навыки необходимы любому исполнителю в разном качестве. Так, безусловно, по-разному будут воспринимать и воспроизводить сам процесс анализа в соответствии со своими специальными навыками пианисты и скрипачи, хоровики и оркестранты. Здесь имеют значение навыки, приобретенные на занятиях по специальности, такие, как восприятие многоголосия пианистами и хоровиками, и, напротив, более привычного для оркестрантов одноголосия.

На занятиях по гармонии весьма важен отбор литературы, музыкальных примеров, связанных со специализацией студента. В этом отношении, в отличие от курсов, читаемых вокалистам, хоровикам, оркестрантам, благополучнее дело обстоит с курсами, читаемыми пианистам, поскольку большинство педагогов на лекциях по гармонии опираются на фортепианную литературу.

Конечно, найти альтернативу фортепианной литературе нелегко. И все-таки, по возможности, следует обращаться к рассмотрению литературы, непосредственно связанной со специальностью, что становится вполне реальным при рассмотрении гармонического языка выдающихся композиторов различных эпох от Барокко до XX и XXI века.

Все эти особенности следует учитывать педагогу, преподающему гармонию на исполнительских факультетах.

В процессе изучения предмета, вне зависимости от специальности, обучающимся предлагается ряд заданий, развивающих роль гармонии как мощного выразительного средства. По мере того, как студенты овладевают необходимыми

навыками анализа гармонии как основного параметра музыкального языка, важно и нужно предлагать ряд заданий, направленных на формирование выводов о семантически-жанровой стороне музыкального произведения. В этих случаях целесообразно обратиться к миниатюре, в которой гармония действительно является основным или одним из основных содержательных средств. Обращение к миниатюре даст возможность сделать обобщения относительно содержательных свойств произведения. Богатый материал для этого дают Прелюдии Шопена № 1, 4, 6, 9 и Скрябина – ор. 11 и № 45, 11, 15.

Так, при анализе прелюдии № 1 Шопена, студентам следует сформулировать следующие выводы:

1. Исключительно светлый, «звонкий», мажорный характер звучания прелюдии обусловлен отсутствием минорной окраски. Шопен обращается не только к минорным аккордам, выделяются III и VI ступени лада, являющиеся выразителями ладовой окраски – все это трезвучия, звучащие в мелодическом положении терции. D с повышенной квинтой, появляющаяся во втором предложении, возможна только в мажоре.

2. Характер – ясный, полетно-приподнятый, созерцательный – подчеркивает своеобразная медлительность гармонического развития; слушатель получает возможность, несмотря на быстрый темп, «вслушаться» в гармонию, благодаря достаточной длительности звучания аккордов одной функции.

3. Гармоническое развитие, ограниченное использованием только основных функций и отклонением в C-dur, очень ярко выявляет своеобразный переливчатый колорит звучания. Этому способствует не только фактура и соотношение двух ее пластов, но и «мерцание» полифункциональных «бликов», подчеркивающих функциональную ясность основных трезвучий.

Для того чтобы студенты яснее представляли различную трактовку аккорда-оборота в различных произведениях у разных композиторов, полезно предлагать для анализа произведения, в которых рассматриваемая деталь может быть трактована по-разному. Подобные задания помогут осознать тот факт, что аккорд-оборот выявляет свою функцию или фонические свойства лишь в определенном контексте.

Студенты исполнительских факультетов на практике убеждаются в том, что гармония является одним из важнейших средств музыкальной выразительности, способствует созданию определенного музыкального образа, раскрытию сложного смыслового подтекста произведения. «Подтолкнуть» к выявлению ярких деталей поможет анализ вокальных произведений, где студенты, к примеру, вокального факультета, смогут воочию увидеть характерные образные определения.

Так, в песне Ф. Шуберта «Мельник и ручей» окраска неаполитанского секстаккорда подчеркивает «погруженный» глубокий характер его звучания; этот «холодный», хотя и мажорный, аккорд усиливает колорит внутренней отрешенности.

В романсе «У ручья» Ф. Шуберт не случайно использует очень неожиданно звучащую модуляцию из *e-moll* в *dis-moll* (вторая степень родства). Полутоновое сползание в одноладовую тональность, застывшее звучание неоднозначного в функциональном отношении *T 6/4 dis-moll* вызывают ощущение «скованной настороженности», оцепенелости. В романсе А. Бородина «Для берегов отчизны дальней» фоническая сторона гармонии очень ярко проявляется в заключении романса. Звучание уменьшенных аккордов на фоне застывшего «*cis*» усиливает траурный характер, создавая ощущение глухого погребального звона.

При обращении к материалу музыки 1-й половины XX века, полезно про-

анализировать столь излюбленные Б. Бартоком и часто применяемые композитором, конкорданты – созвучия, с прибавленными к ним большими и малыми секундами. Выбор конкорданты в каждом случае имеет первостепенное значение для усиления общего уровня фонизма. Отмечая лишь внешний признак – наличие секунд и производных от них интервалов, небезынтересно сравнить три проведения рефрена II части Фортепианной Сонаты Б. Бартока.

Другая, очень важная цель занятий гармоническим анализом – выявление не только выразительных, но и формообразующих свойств гармонии. В рамках вузовского курса вполне возможно охватить эту сторону гармонии во всей полноте и многоаспектности. Например, объясняя студентам разницу между совершенной и несовершенной модуляциями, можно обратиться к фрагменту, включающему отклонение: Бетховен В. Соната № 10, 12 часть, тема с вариациями, начальный период.

Выявлению формообразующей роли гармонии способствуют задания, предполагающие осуществление не только гармонического анализа, но и формулировки резюме, в той или иной степени кратких или пространных обобщений. Различную направленность в форме основных гармонических функций можно объяснить, обратившись к анализу фрагментов из музыкальных произведений, представляющих собой период с согласующимися кадансами:

- Бетховен Л. Соната 32, II часть;
- Моцарт В. Соната До мажор, I часть;
- Моцарт В. Соната До минор с фантазией, II часть;
- Шопен Ф. Мазурка Ля минор, ор. 17, № 4;
- Шопен Ф. Ноктюрн Ля бемоль мажор ор. 32, № 2.

В этих произведениях повтор материала подчеркивает структуру, позволяя лучше ощутить цезуру между предложе-

ниями. Все указанные примеры иллюстрируют типичную для классического периода направленность гармонического развития: движение от устойчивости к неустойчивости и наоборот.

Различный вектор развития в предложениях ярко подчеркивают кадансы, согласующиеся друг с другом.

Исключительно важное значение приобретает воспитание у учащихся навыка дифференциации экспонирующего и развивающего разделов формы. Зачастую студенты вокального, духового и других факультетов затрудняются в ответах на вопросы, что представляет собой музыкальный материал в данном разделе – он излагается или развивается? Подвести студентов младших курсов вуза к осмысленному постижению музыкальной формы помогут задания, предполагающие анализ законченных произведений, частей циклов, фрагментов из сочинений крупной формы.

На первом, втором курсах исполнительских факультетов вуза целесообразно обратиться к анализу музыкальных произведений, имеющих простую и сложную двух- и трехчастную форму с четко выраженным членением на разделы, в которых вторая часть развивает материал первой части:

- Брамс Й. Вальсы op. 39, № 14, 15;
- Моцарт В. Соната Es –dur K282 2 II часть;
- Бетховен Л. Соната № 4, III часть, трио;
- Бетховен Л. Соната № 30, II часть, тема вариаций.

В результате такого анализа студент должен быть готов сделать следующие выводы:

1. Раздел, экспонирующий материал, по сравнению с развивающим разделом достаточно устойчив и замкнут. Это достигается четкой организацией гармонии с четко выраженным кадансированием в конце предложений. Относительно уравновешенному спокойному развитию в первой части способствует

отсутствие или наличие небольшого количества модуляций. Тональный план первой части можно определить как «целенаправленный», так как модуляция осуществляется в близкие родственные тональности. (D и параллель). Таким образом, кадансирование и уравновешенность тонального плана способствует замкнутости, четкости очертаний экспонирующего раздела формы.

2. Развивающий раздел чаще всего лишен устойчивости, свойственной экспонирующему. С точки зрения гармонии, это подчеркивается известной «текучестью» развития: столь важная для экспонирующего раздела гармоническая цезура, как каданс, отступает на второй план. Очень большую роль играет типичный для развивающих разделов «уход от устойчивости», который проявляется в избегании тоники главной тональности, в привлечении новых тональностей, не свойственных первой части формы. В том случае, если для второй части формы характерно модулирование, тональный план можно определить как «свободный» (по контрасту с целенаправленным тональным планом первой части).

Особого внимания заслуживают примеры, представляющие собой трехчастную форму, в которой середина является связкой-переходом:

- Бетховен Л. Соната № 2, II часть, рефрен;
- Бетховен Л. Соната № 2 Скерцо, середина.

В том случае, если для второй части формы характерно непрерывное модулирование, тональный план можно определить как свободный. Когда середина основана на модулирующей секвенции, смысл гармонического развития середины выявляется очень ярко: Бетховен Л. Соната № 2, Скерцо.

Однако нередко случаи, когда середина не только не несет в себе яркого гармонического развития, но и наоборот отличается от крайних частей статично-

стью развития: Бетховен Л. Соната № 2, II часть.

Подобная статичность, обусловленная неоднократным повторением одного гармонического оборота в тональности Es-dur и Ges-dur, является новой, и ее гармоническое оформление это доказывает. Четвертое, последнее проведение тематического образования, связано с очень далекой тональностью (e-moll), которая нигде более в разработке не проявляется. Новая тональная краска темы также подчеркивает индивидуальный облик темы.

Таким образом, в разработке интенсивное и осложненное развитие очень часто проникает в экспозиционный раздел. Особым образом выделяется раздел, выявляющий особенности, свойственные экспозиционному разделу формы, как в Рапсодии Брамса h-moll op. 79, № 1.

В данном произведении членение на три предложения является условным из-за вторгающихся кадансов, чему способствует проникновение динамики гармонического развития в крайние разделы формы.

Роль гармонии в становлении формы иллюстрирует анализ примеров, содержащих вступления и коды-заклучения:

- Моцарт В. Симфония № 42, № 39, I часть;
- Чайковский П. Серенада для струнного оркестра;
- Чайковской П. Симфония № 5, II часть;
- Скрябин А. Прелюдии op. 9, № 1, 3, 8 и др.

В данных произведениях основной целью анализа следует ставить не только определение границ вступления или коды-заклучения, но и выявление тех свойств гармонии, которые позволяют считать данный раздел вступительным или заключительным.

Зачастую, если во вступлении внимание акцентируется на средствах, спо-

собствующих выявлению неустойчивости, то в кодах-заклучениях, напротив, выявляются те средства, которые осуществляют замыкание: органнй пункт на T, плагальные обороты, отклонения в S, повторность кадансирующих оборотов.

Пониманию значения гармонии в процессе формообразования способствуют задания, цель которых – выявление роли гармонии в создании расчлененности или слитности разделов формы. В таких случаях вторая часть начинается в новой тональности:

- Шопен Ф. Ноктюрн c- moll, op. 48, № 1;
- Шуман Р. Листки из Альбома, № 13;
- Чайковский П. Романс «Отчего», op. 6, № 5.

В том случае, если модуляция осуществляется в далекую тональность или по способу перехода является модуляцией-сопоставлением, начало нового раздела выделяется еще более рельефно. Например, середина первой части ноктюрна c-moll op. 48 № 1 Шопена начинается в далекой тональности Des-dur (тритоновое соотношение с g-moll, в которой завершается первая часть), причем мелодико-гармоническая модуляция подчеркивает яркость сдвига.

В романсе П. Чайковского «Отчего», op. 6, № 5 именно гармония способствует преодолению четкой расчлененности строф, является причиной слитности, драматизации развития в целом. Интенсивность и драматизм развития обусловлены, прежде всего, тем динамическим ростом, который осуществляется в третьей и четвертой строфах романса.

Постоянный вопрос, звучащий в тексте, подчеркивается, помимо других средств музыкальной выразительности, гармонией. В двух первых строфах важное семантическое значение имеет функциональная переменность, ярко проявляющаяся во второй строфе. Благодаря длинной череде побочных созву-

чий, возникает эффект скольжения тоник, что подчеркивает не только созерцательный характер звучания, но и имитирует ситуацию незавершенности, недосказанности; в отличие от тонально замкнутой первой строфы, вторая оказывается разомкнутой, что и обеспечивает ее переход в следующее построение. В четырех последних тактах второй строфы развитие, основанное на восходящей секундовой интонации, как бы стремится преодолеть созерцательную заторможенность.

Наиболее интенсивное развитие и вуалирование цезуры между последними строфами последних строф обусловлено, прежде всего, гармоническим развитием. Казалось бы, третья строфа начинается в тональности F-dur (далекой по отношению к основной), однако Чайковский «связывает» вторую и третью строфы: субдоминантовый септаккорд D-dur переосмысливается как вводный септаккорд F-dur.

Если в первых двух строфах «зыбкость» гармонии обусловлена прежде всего функциональной переменностью, то в третьей и четвертой строфах проявление неустойчивости иное. Драматизм ответа в тексте подчеркивается исключительно напряженным гармоническим развитием. Очень большое значение приобретают ярко выявляющие функциональную направленность аккорды D и S, использование неаккордовых тонов, прерванных оборотов, дезальтерации, модулирования; ладовый сдвиг в конце третьей строфы усиливает трагический характер звучания d-moll четвертой строфы.

Обращает на себя внимание обострение мелодических связей между аккордами. Постоянное нисходящее секундовое движение в нескольких голосах не только подчеркивает «щемящий» колорит звучания, но и усиливает внут-

реннее напряжение, требующее выхода, разрешения. Поэтому так драматически остро звучит кульминационная четвертая строфа романса, в которой используется «именная» гармония П. Чайковского – ложный D 7. Изменение гармонического пульса, единая тональность, в противовес многократному модулированию предыдущей строфы, отсутствие D, повторение плагального оборота с ложным D 7, разрешение которого в тонику как бы несколько насильственно, усиливает значительность кульминации, подчеркивает значение последней строфы романса.

Кода – заключение, которая по своему созерцательному колориту близка началу романса, не уравнивает развития. «Растворение», свойственное последней, подчеркивает драматическую направленность развития романса, дает возможность острее ощутить контраст между желаемым и действительным, к воплощению которого так часто обращается Чайковский.

В заключение хотелось бы отметить, что при подборе произведений для анализа основным критерием, безусловно, выступает их художественная значимость, содержательная наполненность и способность вызывать живой эмоциональный отклик. Кроме того, избранные сочинения должны по возможности концентрировать изучаемый теоретический материал. Другим принципом отбора произведений является их методическая целесообразность. Будущим преподавателям полагается быть достаточно оснащенными для работы с обучающимися, им необходимо накопить во время обучения как можно более богатый слуховой, исполнительский и научный потенциал. Такая ориентация курса может быть рассмотрена в качестве сверхзадачи при изучении гармонии на всех исполнительских факультетах вуза.

Литература:

1. Агикян, М.С. Профессиональные интересы студентов музыкальных вузов [Текст] / М.С. Агикян // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. – Москва, 1982. – С. 23–28.
2. Базарнова, В.Е. Преподавание гармонии на фортепианном отделении музыкального училища [Текст] / В.Е. Базарнова // Методические записки по вопросам музыкального образования. – 1979 – № 2. – С. 9–29.
3. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с.
4. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
5. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. – Москва : Изд-во МГК им. М.П. Мусоргского, 1997. – 148 с.
6. Сизова, Е.Р. Гармонические стили в музыке доклассического периода [Текст] : учеб. пособие для студентов музыкальных вузов / Е.Р. Сизова. – 2-е изд., доп. и перераб. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 160 с.

References:

1. Agikyan, M.S. Professional'nye interesy studentov muzykal'nyh vuzov [Tekst] / M.S. Agikyan // Aktual'nye problemy muzykal'noj pedagogiki. – Moskva, 1982. – S. 23–28.
2. Bazarnova, V.E. Prepodavanie garmonii na fortepiannom otdelenii muzykal'nogo uchilishcha [Tekst] / V.E. Bazarnova // Metodicheskie zapiski po voprosam muzykal'nogo obrazovaniya. – 1979 – № 2. – S. 9–29.
3. Medushevskij, V.V. Intonacionnaya forma muzyki [Tekst] / V.V. Medushevskij. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 262 s.
4. Nazajkinskij, E.V. Logika muzykal'noj kompozicii [Tekst] / E.V. Nazajkinskij. – Moskva : Muzyka, 1982. – 319 s.
5. Zenkin, K.V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Tekst] / K.V. Zenkin. – Moskva : Izd-vo MGK im. M.P. Musorgskogo, 1997. – 148 s.
6. Sizova, E.R. Garmonicheskie stili v muzyke doklassicheskogo perioda [Tekst] : ucheb. posobie dlya studentov muzykal'nyh vuzov / E.R. Sizova. – 2-e izd., dop. i pererab. – Chelyabinsk : YUUrGII im. P.I. Chajkovskogo, 2017. – 160 s.

УДК 37.02

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

ОСОБЕННОСТИ МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАНТОВ В ПРОЦЕССЕ АНСАМБЛЕВО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Автор статьи анализирует особенности межличностного взаимодействия музыкантов в процессе ансамблево-исполнительской деятельности. Механизм межличностного взаимодействия рассматривается автором в контексте характеристики и структуры понятия «общение».

Ключевые слова: общение; межличностное взаимодействие; коммуникативный процесс; ансамблево-исполнительская деятельность.

Stepanova Natalia Viktorovna,

candidate of pedagogical Sciences, associate Professor;

South-Ural state Institute of arts after P.I. Tchaikovsky,

associate Professor of piano

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

PECULIARITIES OF INTERPERSONAL INTERACTION OF MUSICIANS IN THE PROCESS OF ENSEMBLE-PERFORMING ACTIVITIES

Annotation. The author analyzes the features of interpersonal interaction of musicians in the process of ensemble-performing activity. The mechanism of interpersonal interaction is considered by the author in the context of the characteristics and structure of the concept of «communication».

Keywords: communication; interpersonal interaction; communicative process; ensemble-performing activity.

Проблема межличностного взаимодействия на сегодняшний день – это наиболее разработанная область научных исследований. Актуальность данной проблематики обусловлена вступлением человека в принципиально новый этап стремительно развивающегося социума, который характеризуется множественностью контактов в различных областях человеческой деятельности. Поскольку многомерный мир общения требует включения человека во все возрастающее многообразие социальных связей, проблема поиска способов эффективного взаимопонимания и взаимодействия становится особенно значимой.

Различные аспекты процесса межличностного взаимодействия рассматриваются в рамках широкого понятия «общение» и изучаются разными науками: философией, социологией, социальной психологией, педагогикой, психологией, лингвистикой и др., каждая из которых исследует эту проблему в различных контекстах. Рассмотрим общие характеристики общения, чтобы выявить механизм межличностного взаимодействия и проанализировать основные особенности этого процесса.

В понятие «общение» (от лат. *communis* – общество, община, общий) исследователи вкладывают разный смысл:

общение понимается как вид человеческой деятельности, как атрибут других видов деятельности, как взаимодействие субъектов в процессе совместной деятельности. Анализ научной литературы свидетельствует о многоаспективности понятия «общение». Так, Б.Г. Ананьев, А.А. Бодалев, В.Н. Мясищев и др. трактуют общение как вид взаимодействия, в процессе которого между людьми устанавливаются контакты, обусловленные потребностями их совместной деятельности и включающие в себя обмен информацией, выработку стратегии взаимодействия, восприятие и понимание другого человека. В свою очередь, содержание понятия «взаимодействие» рассматривается как процесс непосредственного или опосредованного воздействия объектов (субъектов) друг на друга, порождающий их взаимообусловленность и связь [7, с. 51].

Следует отметить, что исследователи отмечают двойственную структуру механизма межличностного взаимодействия: с одной стороны – взаимодействие личности в системе социальных связей, а с другой – взаимодействие с непосредственным окружением, когда контакты, детерминированные человеческим фактором, приобретают психологическую окраску. По словам Г.М. Андреевой. «нельзя сначала изучить личность, а лишь потом вписать ее в систему социальных связей. Сама личность, с одной стороны, уже «продукт» этих социальных связей, а с другой – их создатель, активный творец» [2, с. 79].

Мы основываемся на определении общения, данного Б.Д. Парыгиным, который рассматривает его как единый процесс, состоящий из трех компонентов: *коммуникативного* (обмен информацией), *интерактивного* (обмен действиями, т. е. взаимодействие), и *перцептивного* (восприятие друг друга партнерами по общению и установление между ними взаимопонимания) [6, с. 87]. Эти три компонента являются основными функциями общения и их следует

рассматривать в целостности и взаимосвязи. Дадим краткую характеристику каждому из них.

Коммуникативный компонент общения обеспечивает обмен информацией. Первоначально понятие коммуникации было связано с теорией информации, в рамках которой она трактовалась как нечто внешнее по отношению к взаимодействующим субъектам, определяющее их действия. Поэтому при характеристике коммуникативных процессов часто использовалась такая терминология, как: «канал», «информация», «носитель», «сигнал», «передача». На сегодняшний день это понятие интерпретируется более широко, т. к. в человеческой коммуникации обменные процессы осуществляются между индивидами, каждый из которых является активным субъектом. Такой взгляд на коммуникацию преодолевает односторонность трактовки этого понятия. Она становится важным жизненным компонентом, а, следовательно, субъект-объектные отношения расширяют свое пространство до субъект-субъектных.

Еще один важный аспект, позволяющий обособить человеческую коммуникацию от технологических коммуникативных процессов – это не столько передача, сколько принятие информации, т. к. здесь задействован механизм многообразия человеческих реакций на информационный «сигнал». Приобретает значимость процесс постижения смысловой составляющей коммуникативного обмена, предполагающего наличие обратной связи. Только в этом случае можно говорить о единстве логически-смысловых представлений, вырабатываемых в едином коммуникативном контексте.

Интерактивный компонент общения заключается во взаимодействии общающихся, т. е. в обмене не только знаниями, идеями, действиями, но и в формировании и становлении личностного «Я» каждого из них. Это становится возможным в процессе совместной деятельности, т.е. в контексте отношений с

другими индивидами. Понятие «совместная деятельность» появилось в социальной психологии, где одной из важных составляющих этого процесса ученые считают возникновение межличностных отношений, которые оказывают влияние, как на сам процесс совместной деятельности, так и на его результат (К.А. Абульханова-Славская, А.Г. Асмолов, Г.М. Андреева, Л.Д. Столяренко и др.).

Структура совместной деятельности включает в себя ряд элементов: единую цель, общность мотивов, выработку поведенческих норм, ролевых функций, общего смыслового пространства. Сущность взаимодействия субъектов в совместной деятельности определяется учеными как расширение границ индивидуальных возможностей и ресурсов участников этого процесса [1, с. 74]. Именно в ходе совместной деятельности спектр индивидуальных качеств человека получает свое развитие, поскольку «личности совместно образуют то, что богаче и полнее каждой из них в отдельности» [1, с. 162].

Перцептивный компонент общения означает процесс восприятия и познания партнерами друг друга по общению и установление на этой основе взаимодействия. Эта проблема достаточно широко исследована в социальной психологии. Термин «социальная перцепция» был введен американским психологом Дж. Брунером и означал – социальное восприятие, что подчеркивает общественный характер человека, при всех присущих ему индивидуальных качествах. Характер связи между взаимодействием и отношениями определяют тип взаимодействия: социальной перцепции или межличностной. Межличностная перцепция трактуется как процесс восприятия, познания и понимания людьми друг друга [3, с. 34]. Перцептивные способности проявляются в понимании настроения партнера по его вербальному и невербальному поведению. Интерпретация партнера зависит от уровня собственного самосознания. Осознание

себя через другого осуществляется посредством механизмов межличностной перцепции: идентификации (уподобления себя другому), рефлексии (осознанием того, как я воспринимаю партнера по общению), эмпатии (вчувствования или сопереживания), аттракции (устойчивое позитивное чувство).

Из вышесказанного можно сделать вывод, что «межличностное взаимодействие» является структурным компонентом широкого разработанного в науке понятия «общение» и представляет собой интегративный процесс взаимодействия субъектов, в котором происходит взаимообмен информацией, умениями, навыками, опытом, эмоциями, обусловленными совместной деятельностью, где формируются особенные механизмы взаимодействия, с присущими только им чертами [8, с. 52].

Экстраполируем положения данной концепции на специфику музыкальной ансамблево-исполнительской деятельности, где аспект межличностного взаимодействия приобретает особую специфику и актуальность.

Особенности музыкальной ансамблево-исполнительской деятельности в контексте анализа ее истории, теории и методики широко изучены в работах Д.Д. Благого, Т.А. Ворониной, Т.А. Гайдамович, Р.Р. Давидяна и др. Музыканты-исследователи подчеркивают, что цель музыкальной ансамблево-исполнительской деятельности заключается в передаче музыкальной информации от композитора к слушателю, а основной характеристикой, определяющей специфику совместного исполнительского творчества, является коллективное начало, обусловленное возникновением межличностных отношений, определяющих кардинальное отличие ансамблевой музыкально-исполнительской деятельности от сольного исполнительства.

Поскольку музыкальная ансамблево-исполнительская деятельность выполняет важную коммуникативную функцию, а именно, общение посред-

ством музыки, рассмотрим механизм межличностного взаимодействия музыкантов в ансамблевом коллективе в контексте характеристики и структуры понятия «общение». Во-первых, для функционирования коммуникативного процесса необходимо наличие нескольких музыкантов-исполнителей, включенных в систему субъект-субъектных, т.е. равноправных партнерских отношений, предполагающих взаимообмен информацией и объединенных общими задачами совместной творческой деятельности. Во-вторых, качество межличностных контактов и слаженность исполнительских действий в ситуации творческого сотрудничества (интерактивный компонент) зависит от умений исполнителей конструктивно, эффективно и результативно взаимодействовать в процессе совместной ансамблевой деятельности. В-третьих, психологическое взаимодействие в ансамблевом коллективе регламентируется системой скоординированных совместных исполнительских действий, направленных на достижение положительного художественного результата (перцептивный компонент).

Таким образом, ансамблево-исполнительская деятельность представляет собой специфический вид совместной творческой деятельности, в процессе которой возникают особого рода межличностные отношения, при которых исполнители осознанно ориентированы друг на друга как на равноправных партнеров, объединенных общей целью – передачей музыкально-смысловой информации от композитора к слушателю.

Ансамблево-исполнительская деятельность как форма согласованного партнерского взаимодействия, с одной стороны, позволяет музыкантам выйти за рамки индивидуального восприятия и существенно расширить спектр своих коммуникативных возможностей, а с другой – взаимодействие нескольких исполнительских индивидуальностей усложняет осуществление многообраз-

ных межличностных связей в творческом коллективе. Партнерский подход характеризуется переходом индивидуальной формулы «Я» к коллективной «Мы», которая ориентирует музыкантов на сотворчество и нерасторжимое единство их исполнительских действий, направленных на слушательскую аудиторию [8, с. 34]. В рамках совместного творчества происходит накопление потенциала личностных и профессиональных умений и навыков построения своеобразного психологически-позитивного поля взаимодействия ансамблевых исполнителей, направленных, по меткому выражению Т.А. Гайдамович, на «овладение тайной *со*-участия, *со*-понимания и *со*-воображения» [4, с. 114].

Коммуникативное поле взаимодействия партнеров обуславливается, с одной стороны, эмоционально-личностным контактом, определяющим их «человеческое созвучие», с другой – персонифицированными исполнительскими ролевыми взаимоотношениями. Фактор межличностного взаимодействия является движущей силой, который координирует и интенсифицирует совместные творческие процессы, протекающие как внутри ансамблевого коллектива, так и во взаимодействии со слушателем, осуществляя опосредованную связь между слушательской аудиторией и композитором. Сонаправленность, сотрудничество, совместимость, сопереживание, согласованность действий – это те созидательные компоненты, которые *Со*-единяют ансамблевых исполнителей в единый функционирующий организм, обеспечивающий плодотворность взаимодействия, т.е. способность творить [8, с. 57]. Именно поэтому в музыкальной психологии ансамбль называют «высшей формой человеческой деятельности» [5, с. 129].

Резюмируем вышеизложенное. Экстраполяция вышеперечисленных функций общения на сферу музыкального исполнительства позволяет осмыслить процессы межличностного взаимодей-

ствия ансамблевых исполнителей наиболее целостно. Природа ансамблевой музыкально-исполнительской деятельности, обладая ярко выраженной спецификой, предполагает многообразие и вариативность межличностных взаимосвязей, обусловленных с одной стороны, передачей слушателям музыкальной информации, заложенной композитором в произ-

ведении, с другой – установлением плодотворных межличностных контактов ансамблевых исполнителей. Именно прочные межличностные партнерские отношения в ансамблевом коллективе становятся залогом успешной совместной творческой деятельности музыкантов и гарантируют достижение художественного результата.

Литература:

1. Абульханова-Славская, К.А. Деятельность и психология личности [Текст] / К.А. Абульханова-Славская. – Москва : Наука, 1980. – 335 с.
2. Андреева, Г.М. Социальная психология [Текст] : учебник / Г.М. Андреева. – Москва : Аспект Пресс, 1996. – 376 с.
3. Брунер, Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации [Текст] / под ред. А.Р. Лурия ; пер. с англ. К.И. Бабицкого. – Москва : Прогресс, 1977. – 414 с.
4. Гайдамович, Т.А. Избранное [Текст] / Т.А. Гайдамович. – Москва : Музыка, 2004. – 544 с.: ил., нот.
5. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология [Текст] / А.Л. Готсдинер. – Москва : МАГИСТР, 1993. – 194 с.
6. Парыгин, Б.Д. Социальная психология как наука [Текст] / Б.Д. Парыгин. – 2-е изд., испр. и доп. – Ленинград, 1967. – 264 с.
7. Психология. Словарь [Текст] / Под. общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд. испр. и доп. – Москва : Политиздат, 1990. – 494 с.
8. Степанова, Н.В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано [Текст] : дис. ... канд. пед. наук / Н.В. Степанова. – Екатеринбург, 2011. – 223 с.

References:

1. Abul'hanova-Slavskaya, K.A. Deyatel'nost' i psihologiya lichnosti [Tekst] / K.A. Abul'hanova-Slavskaya. – Moskva : Nauka, 1980. – 335 s.
2. Andreeva, G.M. Social'naya psihologiya [Tekst] : uchebnik / G.M. Andreeva. – Moskva : Aspekt Press, 1996. – 376 s.
3. Bruner, Dzh. Psihologiya poznaniya. Za predelami neposredstvennoj informacii [Tekst] / pod red. A.R. Luriya ; per. s angl. K.I. Babickogo. – Moskva : Progoress, 1977. – 414 s.
4. Gajdamovich, T.A. Izbrannoe [Tekst] / T.A. Gajdamovich. – Moskva : Muzyka, 2004. – 544 s.: il., not.
5. Gotsdiner, A.L. Muzykal'naya psihologiya [Tekst] / A.L. Gotsdiner. – Moskva : MAGISTR, 1993. – 194 s.
6. Parygin, B.D. Social'naya psihologiya kak nauka [Tekst] / B.D. Parygin. – 2-e izd., ispr. i dop. – Leningrad, 1967. – 264 s.
7. Psihologiya. Slovar' [Tekst] / Pod. obshch. red. A.V. Petrovskogo, M.G. YArashevskogo. – 2-e izd. ispr. i dop. – Moskva : Politizdat, 1990. – 494 s.
8. Stepanova, N.V. Razvitie kommunikativno-ispolnitel'skih kachestv u studentov muzykal'nogo kolledzha v klasse fortepiano [Tekst] : dis. ... kand. ped. nauk / N.V. Stepanova. – Ekaterinburg, 2011. – 223 s.

УДК 37.01

Тельнова Надежда Анатольевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель

E-mail: nadin.din19@gmail.com

г. Челябинск, Россия

Дымова Ирина Георгиевна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры теории, истории музыки и композиции

E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru

г. Челябинск, Россия

РЕТРОСПЕКТИВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА

Аннотация. В статье рассматриваются основные проявления стилистики барокко в музыке В.А. Моцарта: истоки и традиции, жанры, формы, проявления музыкальной риторики, теории аффектов.

Ключевые слова: барокко; полифония; музыкальная риторика; жанры; барочные антиномии.

Telnova Nadezhda Anatolyevna;

South Ural State Institute of Arts named P.I Tchaikovsky, teacher

E-mail: nadin.din19@gmail.com

Chelyabinsk, Russia

Dymova Irina Georgievna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named P.I Tchaikovsky

Associate Professor of Theory, History of Music and Composition

E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

RETROSPECTIVE TRENDS IN THE WORK OF V.A. MOZART

Annotation. The article discusses the main manifestations of Baroque stylistics in the music of V.A. Mozart: origins and traditions, genres, forms, manifestations of musical rhetoric, the theory of affects.

Keywords: baroque; polyphony; musical rhetoric; genres; baroque antinomies.

Моцарт традиционно признан одним из ярчайших представителей классицизма в музыке. Однако его творчество не ограничено рамками одного художественного стиля. В музыке Моцарта проявляются тенденции и рококо, и барокко, и реализма. Остановимся на од-

ной из ретроспективных стилевых составляющих – связи творчества Моцарта с традициями музыкального барокко.

Музыка барокко была исходной для Моцарта и питала его на протяжении всей жизни. Известно, что Моцарт воспитывался на традиции барокко: сначала

ла «под сенью барочного Зальцбурга, затем во время путешествий – в Вену, где царила церковная музыка барокко, или в живое барочное настоящее Италии и Англии» [Цит. по: 2, с. 184]. Именно в этих странах исполнялась преимущественно духовная музыка Г.Ф. Телемана, А. Корелли, А. Вивальди, А. Лотти, Б. Марчелло и других мастеров конца XVII – начала XVIII веков. Учителями и наставниками Моцарта были музыканты старшего поколения (Леопольд Моцарт, Джованни Батиста Мартини), воспитанные в традициях барочной эпохи. В то время австро-немецкие композиторы учились по руководствам и трактатам И.Й. Фукса, И. Маттезона, И.Ф. Кирнбергера и Ф.В. Марпурга, К.Ф.Э. Баха, И.Г. Альбрехтсбергера.

С барочными тенденциями связано обращение Моцарта к полифонии. В зальцбургский период Моцарт сочинял фуги, преимущественно, для церковной музыки, так как fuga считалась сакральным жанром в предшествующие эпохи, таковы *Missa c-moll* (К. 139), *Missa C-dur* (К. 167), *Missa C-dur* (К. 262). В начале венского десятилетия Моцарт знакомится с музыкой И.С. Баха благодаря концертам в музыкальном салоне барона Готфрида ван Свитена (с Иоганном Кристианом Бахом он был лично знаком с детства). По свидетельствам современников, контрапунктическое мастерство И.С. Баха буквально потрясло Моцарта и оказало на него сильнейшее влияние. «Моцарт, пожалуй, впервые соприкоснулся в инструментальной <...> музыке с полифонией такого уровня». [6, с. 408]

Этот период (1781–1784) углубленного изучения партитур И.С. Баха и Г.Ф. Генделя был назван А. Эйнштейном «периодом изучения фуг» [Цит. по: 7, с. 20], а Г. Абертом обозначен как «великий стилистический перелом» [Цит. по: 4, с. 65] В эти годы были созданы полифонические произведения для клавира: *Фантазия и fuga C-dur* (К. 394), *Каприччио C-dur* (К. 395), *Фантазии для клавира*

c-moll (К. 396) и *d-moll* (К. 397); сюита «в стиле Генделя» (К. 399), *Фуга g-moll* (К. 401), *Фуга для двух клавиров c-moll* (К. 426). Для музицирования в салоне барона ван Свитена были инструментованы для струнного ансамбля (трио или квартета) фуги из циклов «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» И.С. Баха (К. 404а, К. 405), а также фуги Вильгельма Фридемана Баха; сделаны переложения ораторий Генделя.

Контрапункт проник практически во все жанры творчества композитора. Это проявилось в использовании контрастных (прежде всего, оперные ансамбли) и имитационных полифонических приёмов развития тематизма, к примеру, разработка I части сонаты для фортепиано *a-moll*, фугато в увертюре к опере «Волшебная флейта», стреттное изложение темы в начале № 1 Реквиема – «*Requiem aeternam*». В последние годы жизни и творчества композитор обращался к сложной полифонической технике: первый номер Реквиема содержит две двойные фуги (I раздел «*Requiem aeternam*» – с раздельным экспонированием тем, II раздел «*Kyrie eleison*» – с совместным экспонированием тем); в финале симфонии №41 *C-dur* «Юпитер» К. 551 органично соединяются черты тройной фуги и сонатной формы. К этому времени относятся и незавершённая *Фантазия для механического органа* К. 608, содержащая два фугированных раздела; каноны на духовные тексты («*Ave, Maria*», «*Alleluja*» и др., К. 553–562), загадочные каноны для хора, зеркальные каноны для скрипок.

Обращение Моцарта к фуге, как символу предшествующей эпохи, проявилось в использовании выразительной интонационности музыкально-риторических фигур, а также следовании характерным принципам организации полифонического тематизма. Например, во втором разделе первой части Реквиема первая тема двойной фуги («*Kyrie eleison*»), повелительно звучащая в

тембре мужских голосов в динамике *forte*, содержит риторическую фигуру *saltus duriusculus* («резковатый скачок») – нисходящий ход на уменьшённую септиму, символизирующую в данном контексте страдание, неумолимость рока. Вторая тема («Christie eleison»), порученная женским голосам, излагается более мелкими длительностями, содержит

риторическую фигуру *circulatio* («вращение») – символ чаши страданий. Восходящее секвентное развитие способствует усилению напряжённости звучания, передаёт нарастающий трепет перед лицом грозного судии. Стреттное вступление этих двух тем отражает характерную для барокко структуру ядра и развёртывания.



Исследователь М.Р. Чёрная также подчёркивает барочные истоки полифонии Моцарта: «Клавирные фуги Моцарта, в целом, следуют традиции барочной фуги. Из богатой полифонической традиции эпохи барокко Моцарта привлекал тип ричеркарной (мастерской) фуги», для которой характерны «насыщенность контрапунктической техникой, использование различных модификаций темы (среди которых наиболее распространёнными были инверсия, увеличе-

ние и уменьшение), многотемность» [7, с. 21–22].

Необходимо отметить обращение Моцарта к барочным жанрам. Помимо названных полифонических (фантазии, каприччио, цикла фантазии и фуги), назовём сюиту (состоящую из увертюры, аллеманды и куранты), жигу («маленькая клавирная жига» G-dur K. 574), павану (Andante из Финала Скрипичного концерта №3):



В жанре излюбленной Бахом сицилианы написаны I часть сонаты A-dur; печальные темы II части концерта № 23 для фортепиано с оркестром, II части сонаты F-dur (K. 280).

Встречаются у Моцарта и барочные формы – модуляционное рондо (I часть сонаты a-moll; III часть сонаты C-dur K. 545), вариантно-строфическая или старинная двухчастная формы (танцы из

клавирной сюиты). В Концертах встречаются отголоски ригурнельной формы, типичные ригурнельные темы (ritornello – основная тема в concerto grosso, исполняемая оркестром tutti в унисон; подобно рефрену, неоднократно проводится, чередуясь с интермедиями), например, в I части концерта для скрипки с оркестром № 5:



В ранних симфониях Моцарта, а также его серенадах, кассациях и дивертисментах нашли отражение характерные для барочного *concerto grosso* приёмы «имитационной переключки отдельных мотивов, эхо-сопоставлений голосов и групп, светотеневых контрастов *tutti-soli* с фактурно разреженными эпизодами», террасообразной динамики» [2, с. 186].

Темы Моцарта не вписываются в механические схемы квадратной периодичности, зато идеально укладываются в асафьевскую формулу $i - m - t$. «Эта формула оказывается у Моцарта – как у Вивальди, Баха, Генделя и других композиторов барокко – универсальным принципом, действующим на разных композиционных уровнях и предполагающим бесконечное множество решений. Развертывание по формуле $i - m - t$ при последовательном переключении функций (когда t превращается в новое i) может длиться бесконечно. Так действует характерный для Моцарта и Вивальди принцип мотивно-мелодического развертывания, постоянного последовательного обновления тематизма» [Там же, с. 185].

Справедливо замечание Л.В. Кириллиной о том, что «барокко продолжало жить в классическую эпоху непосредственно “внутри” музыкальных жанров. Яснее всего это ощущалось в церковной музыке» [4, с. 58]. К духовным (литургическим) жанрам Моцарт обращался по долгу службы или сочинял на заказ. Всего им написано более 20 месс, Магнификат, мотеты, гимны, антифоны, псалом «*De profundis clamavi*», мадригал «Бог – наше прибежище», церковные сонаты и т. д. Большинство из них были

созданы в зальцбургский период. К венскому десятилетию относятся только два больших сочинения, оба не завершены – это Месса *c-moll* (К. 427) и Реквием.

Религиозные сюжеты встречаются в кантатах и ораториях, подразумевающих концертное исполнение. Таковы итальянская оратория «Освобожденная Бетулия» (К. 118) на популярный текст П. Метастазियो, написанная Моцартом по заказу во время пребывания в Италии, кантата «Кающийся Давид» (К. 469), созданная на основе музыки Мессы *c-moll*.

Церковная стилистика проникает и в сценические жанры, выступая средством воплощения величественного божественного начала. Таковы духовный зингшпиль «Долг первой заповеди» (К. 35), хоровые фрагменты музыки Моцарта к драме Т.Ф. Геблера «Тамос, король Египта» (К. 345), по содержанию близкие церковным текстам; завершение оперы «Дон Жуан» – «традиционное моралитэ, облачённое Моцартом в форму фугато в победном *D-dur* с темой, изложенной по-строгостилю крупными длительностями – вероятно, это один из тех случаев, когда моцартовское подражание старым мастерам сродни символу, провозглашающему торжество божественной воли» [3, с. 17]. В опере «Свадьба Фигаро» церковная стилистика связана с нежным, утончённым образом Графини. «Интонационная основа её каватины (№ 11) и арии (№ 20) заимствована из заключительных частей двух месс – *Agnus Dei*, содержание которых связано традиционно с образами кроткой, невинной жертвы (Агнца Божьего, берущего на себя грехи мира)». [Там же, с. 18–19]

Высокий ораториальный стиль проявляется в использовании в оперных ариях характерного для Генделя приёма одновременного контрастного сопоставления голоса и оркестра (ария Царицы Ночи из оперы «Волшебная флейта»). Дуэт голоса и солирующего инструмента, типичный для арий из Пассионов Баха, представлен звучанием баса и тромбона в № 3 «Tuba mirum» из Реквиема.

В опере «Волшебная флейта», воплощая противопоставление света (царство Заратустры) и мрака (мир Царицы Ночи), композитор не ограничивается выражением масонских идей. Тамино и Тамина, проходящие через испытания и соединяющиеся в финале, – есть аллегория поисков истины, прославление любви и мудрости как основы жизни. Волшебные музыкальные инструменты (флейта и серебряные колокольчики) символизируют мировую гармонию и сказочные средства её достижения.

Важна и символика чисел, характерная для барокко. Священное число «3» и производные от него «6», «9», «18» многократно появляются в опере (три мальчика, три дамы, три обращения жреца к Тамино, три испытания главных героев, шесть львов, запряжённых в колесницу Заратустры, восемнадцать пирамид в царстве Заратустры и т. д.).

Барочные тенденции можно усмотреть и в обращении Моцарта к жанровой модели оперы *seria*. Например, в опере «Идоменей» (обозначенной автором как *dramma per musica*), соблюдены основные признаки жанра:

- мифологический сюжет, итальянский язык;
- три действия, их номерная структура;
- речитативы *secco*, вокальный стиль *bel canto* (колоратуры, фиоритуры);
- различные типы арий: мщения, ревности, дружбы, любви, героические, лирические;
- пышность, декоративность, зрелищность сценических решений

(наводнения; чудовище, пожирающее людей и корабли);

– частое использование приёмов звукоизобразительности.

В последней опере «Милосердие Тита» черты оперы *seria* представлены лишь формально, для создания возвышенного, серьёзного тона, необходимого для воплощения масонских идей, в чём можно усмотреть характерную для мышления барокко эмблематичность.

Как великий оперный драматург, тончайший психолог, Моцарт пользуется «красками» разных оперных жанров (французской комедии, итальянских опер *seria*, *buffa*, немецкого зингшпиля) для передачи неповторимости героя (не клише, а герои-характеры), его душевного состояния.

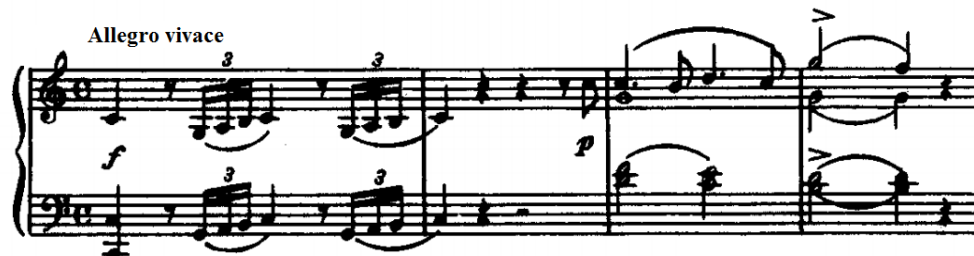
К стилистической модели барокко композитор обращается для воплощения идеи возмездия, создания патетического образа. Таковы образы Царицы Ночи и её свиты («Волшебная флейта»), Командора и мстителей («Дон Жуан»), Электры («Идоменей»). В их музыкальных характеристиках нашла свое отражение барочная теория аффектов. Ария Царицы Ночи являет пример воплощения аффекта гнева (ненависти, ярости, мести, зависти, ревности), для которого характерны: минорная тональность; стремительное, необузданное движение; скачки на широкие интервалы; гаммообразные взлеты и падения; виртуозные колоратуры; фигурация по звукам аккордов (в том числе диссонирующих) в широком диапазоне.

Для воплощения аффекта печали (жалобы) характерны следующие средства выразительности: медленный темп, фригийский (неаполитанский секстаккорд), дорийский, эолийский лады; плавность; певучесть, распевность; риторические фигуры *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, фигуры пауз. Яркие проявления этого – во II части фортепианного концерта № 23, в № 7 «Lacrimosa» Реквиема.

Барочные риторические фигуры органично вошли в музыкальный лексикон Моцарта, например:

– tirata («выстрел» – гаммообразный пассаж в быстром темпе) – Ария Ца-

рицы Ночи № 13 (вступление), Ария Лепорелло № 1, симфония «Юпитер» I часть (первый элемент главной партии):



– suspiratio («вдох»), tmesis («рассечение» – разделение кратких реплик паузами – страх); exclamatio («восклица-

ние» – восходящая секста) представлены в Реквиеме в № 7 Lacrimosa:



– arosiopsis (генеральная пауза во всех голосах – символ смерти) – завершают № 1 «Requiem aeternam» (см. последние 3 такта);

– catabasis (поступенное нисходящее движение – символ нисхождения, умирания, положения во гроб) – № 4 «Rex tremendae» (1 такт); его хроматический вариант – passus duriusculus

(«жестковатый ход» – движение по хроматизму – страдание, скорбь) – II часть клавирного концерта № 23; в конце шестой части Реквиема «Confutatis» цепь энгармонических модуляций a-moll – as-moll – g-moll – ges-moll – F-dur символизирует погружение в бездну; мотив «игры» Дон Жуана – знак трагической предопределённости:



В творчестве Моцарта довольно часты барочные антиномии света и мрака, добра и зла, жизни и смерти – то, что А.С. Пушкин выразил в трагедии «Моцарт и Сальери» в словах: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак или что-нибудь такое...». Достаточно вспомнить контрастное сопоставление минорного и мажорного разделов в фантазии ре минор, вступления и сонатного allegro в «Пражской» симфонии и увертюре к «Дон Жуану», противопоставление образов Дон Жуана и Командора; неожиданные, почти театрально-изобразительные контрасты в Реквиеме.

Изобразительный принцип толкования текста также характерен для музыки эпохи барокко. В первой части Реквиема «Requiem aeternam» («вечный покой») после сурового звучания трагического d-moll в имитационном изложении, на словах «et lux perpetua» («вечный свет да воссияет им») возникает ясная диатоника F-dur в аккордовой фактуре (тт. 15–19). В начале № 3 «Tuba mirum» («Трубы удивительный звук пронесётся») мрачный тембр тромбона «иллюстрирует» текст, изображает звучание «трубы предвечного».

Семантика тональностей (несколько отличающаяся от барочной) представлена в творчестве Моцарта: драматичный c-moll (месса, две фантазии, соната № 14b), трагический d-moll (тональная сфера Командора, Реквием, Ария Царицы Ночи, Ария Электры), солнечный, радостный D-dur (симфонии № 35 «Хаффнер», № 38 «Пражская», увертюра к «Свадьбе Фигаро»), жизнеутверждающий C-dur (симфонии № 36 «Линцкая» и № 41 «Юпитер», Месса).

Обобщая вышесказанное, обозначим основные проявления стилистики барокко в музыке В.А. Моцарта:

1. значительная роль полифонии проявилась в обращении к полифоническим жанрам (фуга, фантазия), контрастным и имитационным приёмам

развития тематизма; разнообразии форм контрапунктической работы с темой;

2. опора на жанры предшествующих эпох – как духовные (месса, реквием, мотет, псалом, антифон, мадригал, церковная соната), так и светские (старинная танцевальная сюита, сицилиана, павана, фантазия, каприччио, фуга, кантата, оратория);

3. обращение к жанровой модели оперы seria (как в чистом виде, так и в сочетании с другими оперными жанрами), высокому ораториальному стилю как драматургическому приёму – средству создания возвышенных патетических образов, символу возвышенного, надличного;

4. характерная для барокко образность – религиозные сюжеты, антиномии, театральность, патетика, аллегории;

5. использование музыкально-риторических фигур, семантики тональностей, барочных аффектов; изобразительный принцип толкования текста;

6. принцип мотивно-мелодического развертывания по схеме i – m – t, постоянное последовательного обновления тематизма; однотемность как основа формообразования; формы – модуляционное рондо, вариантно-строфическая, старинная двухчастная, черты ригурнельной формы; приёмы, характерные для concerto grosso (имитационные переключки групп оркестра, эхо-сопоставления tutti-soli, террасообразная динамика).

Итак, ощущение полифоничности истории, «исторического сквозняка» (М.Н. Лобанова) не только обнаруживает ретроспективные тенденции в творчестве Моцарта, но и открывает новую культурную реальность, «так как “старое” меняет свою функцию в зависимости от конкретных исторических и национальных условий, складывающихся на том или ином участке “космоса культуры”» [5, с. 27].

Литература:

1. Аберт, Г. Моцарт [Текст] : монография : в 2-х т. (4-х кн.) / Г. Аберт // пер. с нем. и коммент. К.К. Саквы. – Москва : Музыка, 1983 – Т. 2, кн. 1 (1783–1787). – 518 с.
2. Зейфас, Н.М. Традиция барокко в музыке Моцарта [Текст] / Н.М. Зейфас // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 184–186.
3. Зыбина, К.И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В.А. Моцарта [Текст] : автореф. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство / К.И. Зыбина. – Москва, 2011. – 23 с.
4. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л.В. Кириллина. – Москва : Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с.
5. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М.Н. Лобанова. – Москва, 1994. – 320 с.
6. Луцкер, П.В. Моцарт и его время [Текст] : монография / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 624 с.
7. Чёрная, М.Р. Полифонические жанры в клавирном творчестве В.А. Моцарта: традиционное и особенное [Текст] / М.Р. Чёрная // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 1.– С. 19–31.

References:

1. Abert, G. Mocart [Tekst] : monografiya : v 2-h t. (4-h kn.) / G. Abert // per. s nem. i komment. K.K. Sakvy. – Moskva : Muzyka, 1983 – T. 2, kn. 1 (1783–1787). – 518 s.
2. Zeifas, N.M. Tradiciya barokko v muzyke Mocarta [Tekst] / N.M. Zeifas // Muzykal'naya akademiya. – 1992. – № 2. – S. 184–186.
3. Zybina, K.I. Vzaimodejstvie svetskogo i cerkovnogo v muzyke V.A. Mocarta [Tekst] : avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya: special'nost' 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo / K.I. Zybina. – Moskva, 2011. – 23 s.
4. Kirillina, L.V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vv. Samosoznanie epohi i muzykal'naya praktika [Tekst] / L.V. Kirillina. – Moskva : Mosk. gos. konservatoriya, 1996. – 192 s.
5. Lobanova, M.N. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Tekst] / M.N. Lobanova. – Moskva, 1994. – 320 s.
6. Lucker, P.V. Mocart i ego vremena [Tekst] : monografiya / P.V. Lucker, I.P. Susidko. – Moskva : Klassika-XXI, 2008. – 624 s.
7. Chyornaya, M.R. Polifonicheskie zhanry v klavirnom tvorchestve V.A. Mocarta: traditsionnoe i osobennoe [Tekst] / M.R. Chyornaya // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. – 2015. – № 1.– S. 19–31.

УДК 784.4

Юровская Ольга Леонидовна,

кандидат искусствоведения

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ДУХОВНЫЕ СТИХИ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ И САРАТОВСКОГО ПОВОЛЖЬЯ: СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ (К ВОПРОСУ О ДИНАМИКЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ)

Аннотация. В статье рассматриваются духовные стихи пензенских переселенцев Челябинской области в сравнении с образцами этого жанра на территории Саратовского Поволжья. Саратовское Поволжье идентифицируется как место первичной локализации данной переселенческой группы. Проводится сравнительный анализ духовных стихов первичной и вторичной территориальной локализации с целью определения константных и новоприобретенных стилевых признаков.

При сопоставлении духовных стихов пензенских переселенцев с памятниками духовного песнетворчества этнической территории (среднее Поволжье) обнаруживаются многочисленные связи, позволяющие выявить наиболее стабильные элементы, характерные для этого жанра, как в песенной культуре переселенцев, так и в образцах коренной традиции. Наряду с этим можно говорить о формировании в корпусе стихов Челябинской области собственных стилевых признаков.

Ключевые слова: духовные стихи; пензенские переселенцы; Саратовское Поволжье; стилевые связи; стабильные и мобильные характеристики; динамика фольклорной традиции.

Yurovskaya Olga Leonidovna,

Ph.D. in History of Arts;

The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Department of National Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

SPIRITUAL VERSES OF THE CHELYABINSK REGION AND THE SARATOV VOLGA REGION: STYLE PARALLELS (TO THE QUESTION ABOUT DYNAMICS OF FOLKLORE TRADITION)

Abstract: The article deals with spiritual poems of Penza migrants of the Chelyabinsk region in comparison with samples of this genre in the territory of the Saratov Volga region. Saratov Volga region is identified as a place of primary localization of this resettlement group. A comparative analysis of spiritual poems of primary and secondary territorial localization is carried out with the aim of identifying constant and newly acquired style attributes.

When comparing the spiritual poems of Penza immigrants with the monuments of spiritual songwriting of the ethnic territory (middle Volga region), numerous links are found that make it possible to identify the most stable elements characteristic of this genre, both in the song culture of the settlers and in the examples of the indigenous tradition. Along with this, one can speak about the formation of one's own style features in the corpus of poems of the Chelyabinsk region.

Keywords: spiritual poems; Penza immigrants; Saratov Volga region; style links; stable and mobile characteristics; dynamics of folklore tradition.

Современные фольклористические исследования разных регионов России свидетельствуют о широком распространении духовных стихов, а также о функциональной и стилевой универсальности этого жанра, выполняющего важнейшие функции в культуре этноса [4; 6; 7; 8; 10].

На территории Южного Урала в горнозаводской песенной традиции был обнаружен пласт духовных стихов, функционирующих в календарно-земледельческих и семейно-бытовых обрядовых циклах пензенских переселенцев¹. Данные песнопения сопровождают похоронно-поминальный, святочный и пасхальный ритуалы, заменяя колядки и причитания, постепенно вышедшие из практики, помимо этого они звучат и в периоды православных постов.

Песенная культура пензенских переселенцев Челябинской области являет собой традицию позднего формирования, сложившуюся в результате «вторичной» локализации. Таким образом, перед исследователем открывается перспектива изучения духовного стиха в динамике, на стыке взаимодействия коренной и вторичной территориальных традиций. Большое значение в этом отношении приобретают характеристики этого жанра той метрополии, откуда прибыли переселенцы.

Итак, задачей данной работы является проведение сравнительного анализа духовных стихов первичной и вторичной территориальной локализации с целью определения константных и новоприобретенных стилевых признаков. Эта цель согласуется с одним из приоритетных направлений этномузыкологии – выявлением стабильных и мобильных составляющих традиционной культуры. Что касается аналогов духовных стихов пензенских переселенцев, то в музыкальной фольклористике пока нет соответствующих публикаций о стихах Пензенской области². Тем не менее, есть

возможность обратиться к материалам диссертации Е.Л. Сверловой («Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система») [7], содержащей обширные приложения с нотациями современных записей стихов и исследованию Т.Г. Кондратьевой («Типология народных песен литературного происхождения в контексте музыкального фольклора Пензенской области») [3]. В пользу этого выступает географическая близость Саратовской и Пензенской областей (города Пенза и Саратов находятся друг от друга на расстоянии 230 км), а также многочисленные стилевые связи между стихами саратовской и уральской коллекций.

Для того чтобы выяснить, насколько уральские образцы коррелируют со стихами коренной традиции, необходимо определить следующие критерии для сравнения:

- репертуарный список и функционирование стихов;
- особенности структуры;
- стихосложение и ритмика;
- звуковысотная организация духовных стихов.

Все духовные песнопения и коренной, и переселенческой традиции дошли до нас в хорошей сохранности и активно функционируют в рамках похоронно-поминального комплекса на современном этапе развития традиционной культуры. Этот факт отмечает в своем исследовании Е.Л. Сверлова [7]. Много пересечений возникает при сравнении погребальных стихов челябинской и саратовской коллекций, связанных общим содержанием поэтических текстов, повествующих о скорой кончине, расставании души с телом, кончине мира и Страшном суде [7, с. 60–63]. В собрании Сверловой представлены образцы, имеющие хождение и у пензенских переселенцев Челябинской области (*таблица 1*).

Таблица 1

	<i>Саратовское Поволжье [см.: 7]</i>	<i>Пензенские переселенцы (Челябинская область) [6]</i>
1	<i>Спишь, наша милая мама (Сверлова, № 3, 166)</i> Спи, наша милая мама (Сверлова, № 10, 174; № 13–14, 177–178; № 39, 205; № 60, 226; № 75, 241) <i>Спи, моя милая мама (Сверлова, № 56, 222)</i> <i>Уходишь, наша милая мама (Сверлова, № 21, 187)</i>	<i>Спи, наша милая мама</i> № 8 – Орловка № 54 – Тюлюк
2	<i>Ну, теперь меня простите (Сверлова, № 9, 173)</i> <i>Ну и вот, теперь простите (Сверлова, № 52, 218; № 54, 220)</i> <i>Вот теперь меня простите (Сверлова, № 87, 253)</i> А теперь меня простите (Сверлова, № 16, 180)	На духовное моление № 21 – Орловка
3	<i>Солнце светит ясное (Сверлова, № 18, 183 – «Господи, помилуй»)</i> На всех солнце светит (Сверлова, № 26, 192 – «Трисвятое»; № 47, 213 – «Трисвятое»; № 78, 244 – «Трисвятое»; № 82, 248) Всюду солнце светит (Сверлова, № 51, 217) – «Трисвятое»	Для всех солнце светит № 4 (СТ3) – Орловка с рефреном «Трисвятое» Светит солнце ясно № 51 (СТ7) – Тюлюк
4	Братья, сестры (Сверлова, № 23, 189)	Дорогие, братья, сестры № 17 (СТ1) – Орловка № 56 – Тюлюк
5	<i>Поминайте меня, братья (Сверлова, № 4, 167)</i>	Поминайте, братья, сестры № 18 (СТ1) – Орловка
6	<i>Все живем на этом свете (Сверлова, № 30, 196; № 89, 255; № 94, 260)</i>	
7	<i>Сегодня настанет мой праздник (Сверлова, № 32, 198)</i> <i>Скоро настанет мой праздник (Сверлова, № 55, 221; № 99, 265)</i>	<i>Вот скоро настанет мой праздник</i> № 6 – Орловка
8	Сорок дней душа ходила (Сверлова, № 38, 204; № 74, 240) <i>Вседуховное собранье (Сверлова, № 58, 224)</i>	<i>На духовное моление</i> № 21 – Орловка
9	<i>Ты, дороженька (Сверлова, № 50, 216; № 57, 223)</i>	<i>Ты, дороженька, непроходимая</i> № 64 – Тюлюк
10	<i>О, Матерь Пресвятая (Сверлова, № 62, 228; № 68, 234)</i> <i>К тебе, о, Матерь Пресвятая (Сверлова, № 62, 228)</i>	<i>К тебе, о, Матерь Пресвятая</i> № 14 – Орловка

Конечно, невозможно ограничиться лишь констатацией текстового сходства. Очень важно определить местную специфику музыкального воплощения таких образцов. Музыкально-поэтическая реализация одного и того же сюжета в различных локальных традициях может представлять отдельную тему для исследования. Тем не менее, необходимо в общих чертах сравнить эти образцы, выделив важные моменты.

Итак, в композиционном строении некоторых похоронно-поминальных духовных стихов саратовской и челябинской коллекций присутствуют постоянные рефрены «Господи, помилуй», «Три-святое» и «Аллилуйя» (таблица 1)³. В корпусе уральских песнопений насчитывается всего шесть таких образцов, в саратовской коллекции – девять.

Духовные стихи, представленные в таблице, обнаруживают значительное сходство в звуковысотной и временной организации напевов. Общим свойством мелодики всех образцов (уральских и саратовских) является наличие квартковой интонации. Характеризуя саратовскую коллекцию стихов, Е.Л. Сверлова отмечает, что «на квартковой попевке основан интонационный тезис значительного количества духовных стихов» [7, с. 125]. Сравнительный анализ показал, что три структурных типа политекстовых напевов⁴ пензенских переселенцев (СТ1, СТ3 – Орловка; СТ7 – Тюлюк) родственны ладово-интонационным и ритмическим типам духовных песнопений Саратовского Поволжья (в таблице 1 тождественные образцы выделены жирным шрифтом):

Саратовское Поволжье (Примеры 1–3):

Пример 1 – «Братья, сестры» [7, № 23, с. 189]

Всё я ви-жу, всё я слы-шу, ка-к(ы) по-мин мне и-дет.
А ус-та мо-и зам-кну-ты, Гас-по-д(и) во-лю не да-ёт.

Пример 2 «Сорок дней душа ходила» [7, № 74, с. 240]

Со-рак дней ду-ша ха-ди-ла, все за-ста-вуш-ки пра-шла,
шла, все за-ста-вуш-ки пра-шла.

Пример 3 – «А теперь меня простите» [7, № 16, с. 180]

А ти-перь ме-ня прас-ти-те час раз-лу-ки мне нас-тал.

Приведенные выше саратовские образцы обнаруживают родство со структурным типом духовных стихов

пензенской переселенческой традиции: СТ1 (№ 17, 18 – Орловка, Челябинская область) (Примеры 4–5).

Пример 4 – «Дорогие братья, сестры» (СТ1) (пензенские переселенцы) [6, № 17, с. 52]

1. Да - ра - ги - я, брать - я сёст - ры, вам а - бет был за ста - лом. //
Вам а - бет был за ста - лом.

Пример 5 – «На духовное моление», (пензенские переселенцы) [6, № 21, с. 58]

На ду - хов - на - я ма - лень - я при - шли ду - шу пра - ва - дить, —
При - шли ду - шу пра - ва - дить.

Все образцы (саратовские и челябинские) опираются на силлаботонический четырехсложный стопный стих с третьим ударным слогом – пеон третий и относятся к типологической группе ритмических форм со стопной

сегментацией (формула стиха 8+7). Слоговую музыкально-ритмическую форму трех напевов составляет цезурированный период со стопной пеонической сегментацией:

«Братья, сестры» [Сверлова, № 23, 189]	
«Сорок дней душа ходила» [Сверлова, № 74, 240] «А теперь меня простите» [Сверлова, № 16, 180]	
«На духовное моление», № 21 (Орловка)	
«Дорогие братья, сестры», № 17 (Орловка)	

Обращает на себя внимание ритмическое и интонационное тождество саратовского напева «А теперь меня простите» (№ 16) и стиха пензенских переселенцев «На духовное моление» (№ 21) (Примеры 3, 5). В основе зачина этих об-

разцов лежит мелодическая «плачевая» формула, свойственная похоронному причитанию пензенских переселенцев – движение по звукам минорного квартсектаккорда⁵ (Пример 6):

Пример 6 – Плач при покойной матери, с. Тюлюк (пензенские переселенцы)

А го - ло - со - чи - ку боль - ше,
(шепотом)
Ох, боль - ше — ни ус - лы - шу...

Основу напева всех вышеприведенных духовных стихов составляет ладовая модель с терцовой переменностью опорных тонов – *терция с субсекундой и субквартой*, в которой большую роль играет тонально-функциональная основа. В этой модели происходит сцепление двух мелодических формул. Первая –



В саратовских образцах реализуется та же модель. В стихе «Братья, сестры» (Пример 1) ладовая формула – *малая терция с субквартой и субсекундой* состоит из двух элементов: первый – сцепление двух кварт (*b-es, des-ges*), заключающий в себе ладовую переменность (терцовое соотношение опорных тонов); второй – минорный трихорд (*es-f-ges*), расширенный за счет вспомогательной секунды (*ges-as*). Два других напева (Примеры 2, 3) демонстрируют ту же ладовую структуру за исключением некоторых нюансов, связанных с внутраладовой переменностью, возникающей при смене опорных тонов. В стихе «А теперь меня простите» (Пример 3) субкварта и субсекунда приобретают роль опоры, вследствие чего возникает квартовая и

с опорой на кварту, содержит элемент переменного лада. Вторая – трихорд в объеме малой терции с устоем на нижнем звуке. Терцовая основа расширена за счет введения субсекунды и субкварты, а также, вспомогательной секунды к верхнему терцовому тону:

Ладовая модель⁶ стиха
«На духовное моление» (Орловка)

секундовая внутраладовая переменность.

Следует отметить, что фактор внутраладовой переменности играет большую роль в звуковысотной организации как саратовских, так и челябинских духовных стихов. Для обеих локальных систем характерно значительное многообразие ладовой организации посредством функциональной переменности тонов (терцовая, секундовая, квартовая переменность).

Для дальнейшего выявления типологического сходства саратовских и уральских образцов обратимся к погребальным песнопениям из коллекции Е. Л. Сверловой «Всюду солнце светит» и «На всех солнце светит» (Примеры 7, 8).

Саратовское Поволжье:

Пример 7 – «Всюду солнце светит» [7, № 51, с. 217]

Пример 8 – «На всех солнце светит» [7, № 78, с. 244]

Данные образцы обнаруживают единую ритмическую и ладово-мелодическую основу с политекстовыми напевами пензенских переселенцев, образующими структурные типы – СТ3

(Орловка) и СТ7 (Тюлюк) (Примеры 9, 10).

Пензенские переселенцы Челябинской области:

Пример 9 – «Для всех солнце светит» (СТ3) (пензенские переселенцы) [6, № 4, с. 31]

Пример 10 – «Светит солнце ясно» (СТ7) (пензенские переселенцы) [6, № 51, с. 120]

Для временной организации саратовских и челябинских духовных стихов характерна опора на силлабический стих

с формулой 6+5 (8+9 – рефрен) и цезурированный период с единой типовой ритмической формулой:

<p>«Всюду солнце светит» [Сверлова, № 51, 217] (Пример 7)</p>	<p>Рефрен «Трисвятое»:</p>
<p>«На всех солнце светит» [Сверлова, № 78, 244] (Пример 8)</p>	
<p>«Для всех солнце светит» (СТ3) (пензенские переселенцы) (Пример 9)</p>	<p>Рефрен «Трисвятое»:</p>
<p>«Светит солнце ясно» (СТ7) (пензенские переселенцы) (Пример 10)</p>	

Ладовую основу всех образцов составляет малая терция с субкварттой и субсекундой. В мелодическом развитии напевов ясно проявляется тонально-функциональная основа с внутраладовой терцовой и секундовой переменностью опорных тонов.

Здесь также очень важно отметить связь духовного стиха пензенских переселенцев «Миру заступница» с идентичным образцом Пензенской области, приведенным в исследовании Т. Г. Кондратьевой [3, с. 88, 229] (Пример 11):

Пример 11 – «Миру заступница» [6, с. 62]

«Миру**заступница»**

с. Орловка, № 23

(пензенские
переселенцы
Челябинской
области):

$\text{♩} = 60$

Ми - ру за - ступ - ни - ца, Мать а - си - пе - та - я,

Я пред То - бо - ю с маль - бой,

«Миру**заступница»**

с. Полеологово

Бессоновского

района

(Пензенская
область)[Кондратьева,
с. 229]:

$\text{♩} = 64$

1. Ми - ру - за - сту - пни - ца, ма - терь всс - пс - та - я,

Я пред та - бо - ю с ма - льбой,

Очевидно, что данные напевы обладают ритмическим, ладово-интонационным сходством. В духовном стихе Пензенской области присутствует «тонкий» голос, в уральском варианте, напротив, его нет. Тем не менее, у пензенских переселенцев существуют образцы духовных стихов с идентичной фактурой – октавным удвоением основного (нижнего) голоса («Спи, наша милая мама», с. Орловка, № 8 [6, с. 40]). Таким образом, сопоставление локальных вариантов образца «Миру заступница» позволяет говорить о стилиевой близости духовных стихов переселенцев из Пензы и памятников духовного песнетворчества исконной традиции.

В мелодике саратовских и челябинских духовных стихов присутствуют и тождественные повторяющиеся лексические единицы – мелодические ячейки. Особенно явно проявляют себя *начальные* и *концевые* мелообороты. Е.Л. Сверлова, анализируя погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья, в числе типовых звуковысотных моделей указывает на характерный концевой мелодический оборот: секстовый скачок от субкварты с поступенным движением

к главной опоре [7, с. 127–128] (см. *Примеры 2, 8*). Этот оборот также является мелодической формулой каданса значительного количества духовных песнопений челябинской коллекции [6, № 27, 33–40, 49, 50, 54, 56, 59, 64].

В напевах всех вышеприведенных саратовских и уральских образцов обнаруживает себя сходство *начальных мелодичеек* с характерными восходящими и нисходящими квартовыми интонациями. Основу этого типового мелодического оборота составляет квартовый элемент, зачастую образуемый из сцепления двух кварт и заключающий в себе ладовую переменность с терцовым соотношением устоев: скачок от субкварты к тонике (IV–1) и от субсекунды к терцовому тону (II–3) (*Примеры 1–5, 7–10*). Этот яркий оборот, влекущий за собой смену ладового наклонения (минор – мажор), имеет широкое распространение в мелодике канонических церковных песнопений. В них он реализуется в басовой партии четырехголосной фактуры. Примеры тому можно встретить в православных богослужебных сборниках XIX–XXI веков. Вот некоторые из этих песнопений (*Примеры 12–14*):

Пример 12 – «На литургии св. Василия Великого. Обиходная» [1, с. 28]

Пример 13 – Кондак 13 акафиста «О Всепетая Мати» Киевского распева [2]

Пример 14 – Милость мира «Сергиевская» (на стихиру прп. Сергию Радонежскому), подобен «Приидите Троицкостасному», в ред. Е. С. Кустовского [5]

В отличие от церковных песнопений, в духовных стихах этот оборот становится мелодической формулой начальных построений музыкального периода и звучит в *основной* (нижней) голосовой партии. Следует отметить, что для «народной» интерпретации церковных песнопений характерна тенденция

переноса элементов басовой линии в верхний фактурный слой – основной голос.

Одним из таких примеров является напев из акафиста Пресвятой Богородице «О Всепетая Мати» (кондак 13). У пензенских переселенцев он многократно звучит в ходе погребального ритуала:

Пример 15 – «О, Всенетая Мати», № 32 (Орловка) [6, с. 80]

Как видно из примеров, «народный» вариант церковного распева, значительно отличающийся от канонического, имеет в зачине тот же квартовый оборот, что и богослужбное песнопение – в басу (Пример 15). Заметим, что в народном распеве верхняя «канва» церковного четырехголосия сохраняется, выполняя функцию вторы. Таким образом, появление квартовой мелодической формулы в начальных построениях погребальных духовных стихов объясняется переносом церковных «басовых ходов» в линию основного голоса стиха, а также, единством этнографического контекста, параллельным функционированием тех и других в рамках похоронно-поминального обряда.

Проведенный сравнительный типологический анализ «общих» духовных стихов (см. таблицу 1) из коллекции Саратовского Поволжья и пензенских переселенцев Челябинской области показывает значительное типологическое композиционное, ритмическое и ладово-интонационное сходство образцов. В целом, обе жанровые системы духовного песнетворчества, впитавшие в себя фольклорную, церковную и городскую песенную традицию, в большей степени репрезентируют музыкальную стилистику городской культуры XVIII–XIX веков, силлабо-тоническую организацию стиха, характерную для профессиональной литературы того времени.

Сходство этих двух локальных традиций может свидетельствовать о единых «корнях», а также, как верно заключает Е.Л. Сверлова, – о «существовании в жанровой системе духовного стиха его поздней разновидности, сформировав-

шейся в конце XVIII–XIX веках, – жанре погребенной духовной песни, обладающей определенным набором характерных признаков» [7, с. 141].

Наиболее стабильными элементами, характерными для жанра духовного стиха, как в песенной культуре переселенцев, так и в образцах этнической территории являются приуроченность к определенным этапам похоронно-поминального обряда, строфическая трехстрочная форма в строении напевов с часто используемым рефреном «Господи, помилуй», «Аллилуйя», «Трисвятое». В ритмической организации проявляется опора на силлабо-тонический четырехсложный стопный стих – пеон третий, а также силлабические стихи с формулой 6+5, 5+5, цезурированные периоды со стопной пеонической сегментацией и пяти-, шестисложными цезурированными формулами.

Устойчивые признаки имеет и звуковысотная организация стихов (опора на шести- и семиступенные звукоряды минорного наклона, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности, внутриладовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением устоев, опора на терцию с субсекундой и субквартой; наличие тождественных мелодических формул, закрепленных за определенными разделами песенной формы – начальных и кадансовых мелодических оборотов). В коренной и переселенческой традиции содержится многочисленная группа стихов поздней стилистики, восходящая в своих истоках к церковно-певческой культуре XVIII–XX ве-


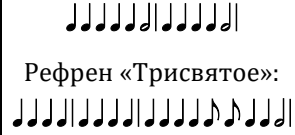


ков – с амбитусом напева от сексты до октавы, с ярко выраженной тонально-функциональной основой и характерными мелодическими оборотами. И, наконец, обе локальные группы духовных стихов воспроизводят тип многоголосия и исполнительские приемы, присущие местной фольклорной традиции, а также своеобразие местного диалекта.

Наряду с этим можно говорить о формировании в корпусе стихов Челябинской области *собственных стилевых признаков*. Духовные стихи пензенских переселенцев отличает приуроченность к календарным и семейным обрядам, а также наличие развитой системы политекстовых напевов, закрепленных за определенными событиями, зафиксированными в календаре. Для исследуемых образцов характерно преобладание поздних форм ритмизации стиха и напева. В сфере ладовой организации предпочтение отдается эолийскому наклону

нию, а также шести- и семиступенным звукорядам с характерными ладовыми формулами, основанными на сцеплении кварты и терции. Узнаваемым признаком локальной переселенческой традиции является и исполнительский стиль с преобладанием низкого и среднего регистров и насыщенного грудного звучания. Дополняет число новоприобретенных признаков тип многоголосия с использованием терцовой и квинтовой гетерофонии, вероятно заимствованной у проголосных уральских песен.

Итак, проведенное исследование свидетельствует о хорошей сохранности и жизнеспособности жанра духовного стиха, хранящего в своем музыкально-поэтическом языке интонационный фонд традиционной русской культуры, фольклорный колорит различных региональных версий этого жанра, по сей день играющего важную роль в социально-культурной жизни этноса.

Таблица 2 – Структурные типы политекстовых напевов пензенских переселенцев, коррелирующие с саратовскими духовными стихами

Структурный тип	Структура стиха	КЕ стиха	Тип периода СМРФ напева	КЕ СМРФ напева	Соотношение ладовых опор в напеве	КЕ мелодической формы напева (МК)
СТ1 (Орловка) Похоронный обряд, 2 поэтич. текста («Дорогие братья, сестры», «Поминайте, братья, сестры» – № 17, 18)	8+7 Силлаботонический стих. Четырехсложный стопный стих с третьим ударным слогом – пеон третий	Строфическая аб/б	Цезурированный период со стопной пеонической сегментацией 	аб/б	1-5/3 4/2-5/3 4/IV-1	аб/с
СТ3 (Орловка) Похоронный обряд 3 поэтич. текста («Для всех солнце светит» и др. – № 3, 4)	6+5 Силлабический стих 8+9 – рефрен	Строфическая АБР	Цезурированный период  Рефрен «Трисвятое»: 	AAR	1-3 4/2/II-3/1 Вариант: 3/1-5/3 4/2/II-3/1 IV-5/3/1 IV-3/1 3/1-3/1	AAR
СТ7 (Тюлюк) Похоронный обряд, 4 поэтич. текста («Господи, помилуй» и др. – № 51- 52)	6+5 Силлабический стих	Строфическая, стиховая АБР А	Цезурированный период 	аб/ аб/ аб	1-4/II 4/II-3/1 3/1-4/II 5/3-1	аб/ ас/ ас ₁

Примечания:

1. Данная переселенческая группа проживает в д. Орловка и с. Тюлюк Катав-Ивановского района Челябинской области. При заводское село Орловка, принадлежащее Катавскому заводу, было образовано в 1761 году из крепостных крестьян, купленных купцами Мясниковым и Твердышевым и переведённых на заводские подсобные работы из села Орлово Арзамасского уезда Пензенской губернии. Село Тюлюк, известное со второй половины XVIII века (1770–1790 гг.), основано горнозаводскими крестьянами на полученном наделе как выселок из Юрюзанского чугуноплавильного железодельного завода, построенного в 1763 году уже упомянутым Иваном Твердышевым. Все исследуемые образцы духовных стихов были собраны автором в фольклорно-этнографических экспедициях 1999-2003 гг.

2. В своем исследовании народных песен литературного происхождения Пензенской области Т. Г. Кондратьева слегка затрагивает жанр духовного стиха, констатируя наличие в данной песенной традиции целого ряда стихов литературного типа, и приводит образец духовного песнопения «Миру заступница» [3, с. 88, с. 229].

3. В таблицу не вошли еще несколько образцов с припевами из собрания Сверловой: «Я лежу в могиле» (№28 – «Господи, помилуй»); «И счастливый это путь» (№ 33 – «Аллилуйя»); «Вот счастливый вам путь» (№71 – «Аллилуйя»); «Кто укажет нам тот путь» (№ 73 – «Аллилуйя»).

4. Политекстовый напев – *напев*, на который исполняются различные поэтические варианты в данном случае духовных стихов.

5. Стилиевым связям духовных стихов с фольклорными жанрами посвящена статья автора: «Стилиевые связи духовных стихов с фольклорными песенными жанрами горнозаводских районов Челябинской области» [9].

6. В ладовой схеме используется общепринятая в современной этномузыкологии система Коллера – Гиппиуса. Согласно ей ступени выше главного опорного тона (1-й ступени) нумеруются арабскими цифрами, а ниже – римскими. При этом цифровой индекс показывает расстояние от 1-й ступени.

Литература:

1. Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов С.В. Смоленским [Ноты] / С.В. Смоленский. – Вып. 1: Песнопения Божественной Литургии. – Санкт-Петербург, 1893. – 49 с.

2. Кондак 13 акафиста «О, Всепетая Мати» Киевского распева, как поют в Троице-Сергиевой Лавре [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://orthonord.ru/books/score/blagov/kondak13.pdf>.

3. Кондратьева, Т.Г. Типология народных песен литературного происхождения в контексте музыкального фольклора Пензенской области [Текст] : дис. ... канд. иск. 17. 00. 02. / Т.Г. Кондратьева. – Саратов, 2016. – 303 с.

4. Косятова, С.С. Русские народные духовные стихи Калужско-Брянского пограничья [Текст] : дис. ... канд. иск. 17. 00. 02. / С.С. Косятова. – Москва, 2012. – 266 с.

5. Милость мира «Сергиевская» (на стихи прп. Сергию Радонежскому), подобен «Приидите Триипостасному», в ред. Е.С. Кустовского – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://orthonord.ru/books/score/liturg/mil_serg.pdf.

6. На древах-та сидят да птички райския...: Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области [Ноты, текст] : хрестоматия / Запись, нотирование, сост., вступ. статьи и коммент. О.Л. Юровской. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 169 с. – ISMN 979-0-9003269-0-4.

7. Сверлова, Е.Л. Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система [Текст] : дис. ... канд. иск. / Е.Л. Сверлова. – Саратов, 2006. – 265 с.

8. Смоленский музыкально-этнографический сборник [Текст, ноты] / Отв. ред. О.А. Пашина. – Т. 2. Похоронный обряд: плачи и поминальные стихи. – Москва : Индрик, 2003. – 548 с.: нот.

9. Юровская, О.Л. Стилевые связи духовных стихов с фольклорными песенными жанрами горнозаводских районов Челябинской области [Текст] / О.Л. Юровская // Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума. 31 окт. – 3 нояб. 2016 г. ; сост. Е.В. Швачко. – Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 289–296.

10. Юровская, О.Л. Функционирование духовных стихов в календарной и похоронно-поминальной обрядности горнозаводских районов Челябинской области [Текст] / О.Л. Юровская // Вопросы современного музыкознания : сб. науч. трудов всерос. науч.-практич. конф. (14–15 апреля 2016 г.) ; редкол. Т.М. Синецкая, Т.Ю. Шкербина. – Челябинск : ЧГИК, 2016. – Вып. 5. – С. 72–85.

References:

1. Glavnejšie pesnopeniya Bozhestvennoj Liturgii, molebnogo peniya, panihidy i vsenoshchnogo bdeniya, perelozhennye dlya hora muzhskih golosov S.V. Smolenskim [Noty] / S.V. Smolenskij. – Vyp. 1: Pesnopeniya Bozhestvennoj Liturgii. – Sankt-Peterburg, 1893. – 49 s.

2. Kondak 13 akafista «O, Vsepetaya Mati» Kievskogo raspeva, kak poyut v Troice-Sergievoj Lavre [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://orthonord.ru/books/score/blagov/kondak13.pdf>.

3. Kondrat'eva, T.G. Tipologiya narodnyh pesen literaturnogo proiskhozhdeniya v kontekste muzykal'nogo fol'klora Penzenskoj oblasti [Tekst] : dis. ... kand. isk. 17. 00. 02. / T.G. Kondrat'eva. – Saratov, 2016. – 303 s.

4. Kosyatova, S.S. Russkie narodnye duhovnye stihy Kaluzhsko-Bryanskogo pogranich'ya [Tekst] : dis. ... kand. isk. 17. 00. 02. / S.S. Kosyatova. – Moskva, 2012. – 266 s.

5. Milost' mira «Sergievskaya» (na stihiru prp. Sergiyu Radonezhskomu), podobn «Priidite Triipostasnomu», v red. E.S. Kustovskogoyu – [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://orthonord.ru/books/score/liturg/mil_serg.pdf.

6. Na drevah-ta sidyat da ptichki rajskiya...: Duhovnye stihy gornozavodskih syol Chelyabinskoy oblasti [Noty, tekst] : hrestomatiya / Zapis', notirovanie, sost., vstup. stat'i i komment. O.L. Yurovskoj. – Chelyabinsk : YUUrGII im. P.I. Chajkovskogo, 2017. – 169 s. – ISMN 979-0-9003269-0-4.

7. Sverlova, E.L. Pogrebal'nye duhovnye stihy Saratovskogo Povolzh'ya kak otkrytaya polistilevaya zhanrovaya sistema [Tekst] : dis. ... kand. isk. / E.L. Sverlova. – Saratov, 2006. – 265 s.

8. Smolenskij muzykal'no-etnograficheskij sbornik [Tekst, noty] / Otv. red. O.A. Pashina. – T. 2. Pohoronnyj obryad: plachi i pominal'nye stihy. – Moskva : Indrik, 2003. – 548 s.: not.

9. Yurovskaya, O.L. Stilevye svyazi duhovnyh stihov s fol'klornymi pesennymi zhanrami gornozavodskih rajonov Chelyabinskoj oblasti [Tekst] / O.L. Yurovskaya // Molodezh' v nauke i kul'ture XXI v. : materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma. 31 okt. – 3 noyab. 2016 g. ; sost. E.V. SHvachko. – Chelyabinsk : Chelyab. gos. in-t kul'tury, 2016. – S. 289–296.

10. Yurovskaya, O.L. Funkcionirovanie duhovnyh stihov v kalendarnoj i pohoronno-pominal'noj obryadnosti gornozavodskih rajonov Chelyabinskoj oblasti [Tekst] / O.L. Yurovskaya // Voprosy sovremennogo muzykoznaniya : sb. nauch. trudov vseros. nauch.-praktich. konf. (14–15 aprelya 2016 g.) ; redkol. T.M. Sineckaya, T.Yu. Shkerbina. – Chelyabinsk : CHGIK, 2016. – Vyp. 5. – S. 72–85.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.01

Лезьер Виктория Александровна,
доктор философских наук, профессор;
Центр культуры и познания (Франция, Бриньоль),
Президент
E-mail: vika_64@list.ru
г. Бриньоль, Франция

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ: СИМВОЛ, СЛОВО, ЗВУК

Аннотация. *В современной культурной ситуации важны исследования, доказывающие, что любая уникальная художественная реальность является и порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний, – т. е. новой духовности, по своему содержанию не обязательно совпадающей с объемом наличной духовной культуры общества; – и, более того, выступающей ее генофондом. Важны аргументы, подтверждающие, что искусство способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но и продуцировать собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности. Способно переориентировать общественную психологию и сознание и нередко превосходить уровень наличной культуры общества.*

Однако, рассматривая отдельные аспекты проблемы соотносительности музыки и культуры, данные теории не затрагивают онтологических оснований их единства, соотносительности музыкальной символики с сущностными основами бытия. Сложность разрешения данной проблемы заключается прежде всего в том, что автор музыкального текста и его интерпретатор, как правило, размещаются в разных культурно-исторических пространствах; возможно ли преодолеть различие их установок на пути постижения универсальности символа?

Онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас вещество жизни (некий прафеномен культуры, сохраняющий ее в цельности и неуничтожимости), ее надо разгадать, десимволизировать, чтобы за гранью музыкальных смыслов найти первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые музыкой, принципиально нередуцируемы, т. е. не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык освоенных понятий. Стихия звучания, структуры музыкального языка таят стихию бытия и первоосновы культуры, вне этого языка невыразимые.

Звук – это общий корень, из которого произрастали и музыка, и язык: музыка живет во времени, как и речь, вырабатывает нотацию музыкальных сообщений, аналогично тому как речь – правила грамматики. Об этом в истории культуры еще задумывались Платон и китайцы, кодифицируя звукоряды соответственно их эмоциональному воздействию. А в XVIII веке в рамках теории аффектов возник «музыкальный словарь». Просветители рассматривали музыку исключительно как второй язык (Ж.-Ж. Руссо), вид речи для выражения различных чувств души (Д'Аламбер), «речь – первая линия, пение – другая, вокруг первой» (Д. Дидро). Но и в XX веке нередко музыку называют особым

языком (Э. Ансерме), вот почему атональная музыка считается потерявшей смысл, т. к. она утратила качества языка. Однако мы рассматриваем развитие музыки и словесного языка как самостоятельные процессы, демонстрирующие особое отношение к реальности. Здесь нам помогают исследования Л. Акопяна, М. Арановского, Р. Барта, М. Бахтина, Е. Волковой, Б. Гаспарова, О. Захаровой, М. Лобановой, Ю. Лотмана, Г. Орлова, Д. Пивоварова, М. Фуко, Р. Якобсона.

Ключевые слова: языки культуры; музыкальное искусство; символ; символическое; семиотика; звук; партиципация; парадигматические и синтагматические элементы; индекс; икон.

Viktoriia Leusiere,
Doctor of Philosophy, Professor
Centre de la Culture et de la Connaissance
E-mail: vika_64@list.ru
Brignoles, France

L'ART MUSICAL ET LES LANGAGES DE LA CULTURE : LE SIGNE, LE MOT, LE SON

Introduction

Actualité de la recherche

La présente étude, consacrée à l'art musical – sa nature, son essence, son rôle dans la culture spirituelle – prend sa source dans le besoin manifeste dans la société actuelle d'une réévaluation du patrimoine spirituel de la civilisation, d'une enquête sur les strates profondes de son existence, d'une confrontation aux sources de l'être.

La nature double de la musique pose à l'analyse une difficulté particulière. D'un côté, la musique apparaît comme un produit de la culture, de l'histoire, de la tradition, comme un puissant facteur d'interactions sociales, autrement dit la musique est un phénomène existant objectivement. De l'autre, la musique émane de l'expérience, toujours profondément personnelle, intime, subjective, de l'artiste.

Une autre difficulté tient au fait que le texte musical doit être ouvert à l'interprétation.

Il faut distinguer, d'une part, les éléments visibles (texte, interprète, instrument de musique etc.) et, d'autre part, les éléments invisibles (aspects cognitifs de la perception, processus créateurs à l'œuvre dans l'esprit des musiciens etc.). Pour ceux qui en étudient la part visible, la musique coexiste avec la culture (*music-and-culture*)

ou bien se trouve dans la culture (*music-in-culture, people making the sounds*). Ceux qui en étudient la part invisible mettent, en revanche, l'accent sur l'interpénétration, l'interaction de la culture et de la musique, sur leur unité intrinsèque, la façon dont elles se reflètent mutuellement¹.

Nous nous efforçons également ici de dépasser les points de vue étroits sur l'art musical :

1. Interprétations de la musique comme simple sténographie des sentiments (Ernest Ansermet, Eduard Hanslick, V. Dneprov, A. Lounatcharski, Léon Tolstoï, les Romantiques)

2. Réduction de son rôle spécifique à la « connaissance artistique » (romantisme, philosophie de l'irrationalisme, symbolisme)

3. Définitions de la musique au sens exclusif de mouvement engendrant le temps, d'expérience intérieure du temps (Andreï Biély, Henri Bergson, Alexeï Lossev, O. Pritykina).

Nous opposons ici à ces points de vue parcellaires une conception mettant en avant les **fondements ontologiques de la musique comme le langage** : principe de la culture.

Le son est la racine commune à partir de laquelle se sont développés à la fois la

musique et le langage verbal. La musique élabore la notation de messages musicaux de la même manière que le discours observe les règles de la grammaire. Dès l'Antiquité, Platon établit une codification des échelles musicales selon leur effet sur les émotions. Au XVIII^e siècle, un « dictionnaire musical » fut établi dans le cadre de la théorie des affects. Les philosophes abordaient la musique exclusivement comme une seconde langue (Jean-Jacques Rousseau), comme une forme de discours exprimant divers sentiments de l'âme (d'Alembert). La déclamation, selon Diderot, devait être considérée comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Mais au XX^e siècle, les spécialistes de la musique la considéraient comme un langage spécifique (Ernest Ansermet). Ce n'est pas un hasard si la musique atonale est considérée comme dépourvue de sens puisqu'elle a perdu sa qualité de langue.

Dans ce travail, la musique et le discours oral sont analysés comme des processus autonomes, manifestant leur relation singulière à la réalité. Nous nous appuyons sur les études de Levon Akopian, Mark Aranovski, Roland Barthes, Mikhaïl Bakhtine, E. Volkova, B. Gasparov, O. Zaharova, M. Lobanova, Iouri Lotman, G. Orlov, D. Pivovarov, Michel Foucault, Roman Jakobson.

Dans le cadre de ce travail nous avons largement eu recours aux œuvres de compositeurs russes et étrangers : Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Nikolai Medtner, Modeste Moussorgski, Krzysztof Penderecki, Sergueï Rachmaninov, Nikolai Rimski-Korsakov, Alexandre Scriabine, Igor Stravinsky, Sergueï Taneïev, Piotr Tchaïkovski, Alfred Schnittke, Dmitri Chostakovitch, Karlheinz Stockhausen, Robert Schumann. Nous nous référons également aux ouvrages esthétiques, théoriques, philosophiques, aux essais et à la correspondance de divers compositeurs : les carnets de Scriabine, les articles de Sctockhausen, la correspondance de

Stravinsky, les articles et lettres de Schumann, les travaux de Schönberg, Paul Hindemith, Arthur Honegger, la correspondance de Rimski-Korsakov, Taneïev, Tchaïkovski.

La sémiologie est la méthode hors de laquelle il est difficile d'accomplir la désobjectivation des signes musicaux. Comme l'écrit Wilson Coker dans *La musique et le sens*, « la sémiotique, en tant que théorie des signes, constitue la base de toute étude de ce que nous appelons le « sens » y compris la musique »² (1).

Nous avons recouru à la langue de la sémiotique créée par Charles Peirce, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, D. Pivovarov. Le chercheur, tout comme l'auditeur, accomplit un processus de désobjectivation de l'œuvre d'art dans sa propre langue-sujet (son sens désobjectivé). L'interprétation de l'intonation, du discours, avec les signes de la langue-objet de l'œuvre d'art peut s'effectuer par la mise au jour de ses significations intrinsèques singulières distinctes de celles réalisées par l'artiste. Le caractère ouvert de l'œuvre d'art s'explique ainsi en grande partie par l'existence d'une production spirituelle accomplie par l'auditeur d'une certaine identité personnelle entre la langue-objet et la langue-sujet.

En élaborant la méthodologie d'une analyse esthétique de la musique, on ne peut négliger les aspects purement techniques, structuraux, de la musique, les particularités de son langage, les formes, les problèmes de la pensée musicale à l'échelle de toute une société ou d'un peuple. Hegel soulignait déjà la nécessité et la pertinence de se « s'enfoncer » dans la forêt d'aspects techniques de l'art musical, dans les éléments concrets du langage musical : « Puisque l'élément musical du son et de la vie intérieure dans lequel se meut le contenu présente un caractère abstrait, on ne peut passer aux éléments particuliers autrement qu'en se plongeant dans les déterminations techniques, dans la relation entre les tons,

les différences entre instruments, les accords etc. »³ (2).

Cette méthode permet de mieux comprendre le processus historique d'enrichissement du langage musical, des moyens esthétiques et techniques, des principes de l'art musical.

Nous montrons que la création musicale et le langage verbal constituent chacun un système autonome, dont chacun possède un pouvoir propre en son domaine et un rapport singulier à la réalité. Si le langage verbal s'appuie sur la rationalité analytique, la logique des délimitations conceptuelles statiques, les descriptions intemporelles des phénomènes à un moment donné de leur existence, la musique, quant à elle, est la sensibilité synchrétique omni-englobante qui concentre la perception sur la plénitude qualitative du phénomène sonore dans son déploiement temporel!

Elle consiste dans l'élucidation du rôle propre de la musique dans la culture dont elle constitue une source d'évolution, ce qui conduit nécessairement à un réexamen scientifique des fondements profonds, des mécanismes de développement et des moyens d'expression de la culture.

La musique comme symbole et réalisation symbolique de la participation

Nous proposons un commentaire de l'idée selon laquelle dans le déploiement sonore de la musique se révèlent la vie concrète de l'expérience subjective et collective de l'individu ainsi que la possibilité de se fondre dans la vie de l'être : la **participation**, telle que la conçoit Lévy-Bruhl, est le sentiment de la réalité créée par le mythe. La voie menant à la sphère de la participation, l'« expérience-croyance », permet de dévoiler l'essence du **symbole**.

Au départ, le symbole désignait la partie permettant, par réunion avec elle, le rétablissement de l'intégralité de l'objet. Cela correspond à notre conception de la fonction psychologique du symbole. La part perdue de l'homme total est à la fois une et double : c'est le fondement de notre in-

tégrité, la source de notre être et de notre signification, cachée dans l'inconnaissable, dans notre intégralité psychophysique et dans l'intégralité du monde dont faisons partie.

Dans l'acte symbolique de participation, la conscience individuelle sort de sa réclusion habituelle pour entrer au contact de ce qui dépasse son individualité, c'est-à-dire au contact de nous-mêmes et de notre environnement.

« La musique est l'expression idéale du symbole », cette formule d'Andreï Biély nous paraît fondamentale ici et nous proposons différents arguments pour l'étayer. Le son en musique est l'un des plus purs symboles, il fait partie et agit comme un messenger de cette part de la réalité qui est dépourvue de nom et avec laquelle nous entrons en contact à travers la musique et l'expérience musicale.

La musique en tant que symbole s'éprouve de deux manières. D'un côté, la musique qui fait partie d'un rituel religieux ou social active l'expérience commune ordinaire des participants à ce rituel, les saisit dans une seule et même émotion. Dans ce sentiment collectif, la personnalité se dissout, l'expérience personnelle passe au second plan, les particularités concrètes de la musique ne font pas l'objet, en principe, d'une attention particulière. Ce symbole musical complexe se déploie dans le temps mais il est perçu en dehors du temps comme une *Gestalt* constituant un moment unique, un « signal de lancement », un emblème sonore.

D'un autre côté, la musique à chaque moment de son interprétation peut être ressentie dans sa plénitude sensible et dans ses nuances émotionnelles. Dans ce cas, l'ensemble musical, « symbole complexe » unique, se présente comme une myriade de symboles particuliers entrelacés, dont le mouvement entraîne irrésistiblement l'auditeur dans un courant d'impressions et d'impulsions volitives ou émotives infiniment variées. Pour l'auditeur, ces senti-

ments ne sont pas des phénomènes extérieurs observables à distance mais sa propre expérience personnelle, quelque chose qui lui arrive personnellement.

On ne peut lire le sens symbolique des formes musicales par des moyens rationnels. Celui-ci ne se comprend que dans le cadre de la théorie psychanalytique de l'inconscient en tant qu'analogie de ses archétypes.

Nous renvoyons en particulier à la théorie psychanalytique de Carl Jung et à son interprétation du monde de l'inconscient, des archétypes et des symboles.

La dynamique des archétypes s'apparente à la nature dynamique de l'art musical. La musique est capable de décrire le mouvement inhérent à l'amour, à la rage ou à quelque autre affect spontané que ce soit ne constituant pas leur essence. Le mouvement constitue la nature propre aussi bien des archétypes de l'inconscient que de la musique ou encore des états émotionnels qu'elle peut recréer dans une infinité de nuances. Comme les archétypes, les formes musicales possèdent un sens symbolique, agissent sur nous en dehors et avant même toute intention artistique délibérée.

Cette action sur l'âme, cette capacité à éveiller en elle le frémissement, le sentiment du surnaturel, cette essence caractéristique du phénomène archétypique est particulièrement évidente dans la musique romantique dont le héros se distingue par la pesanteur du fardeau qu'il porte sur les épaules. Le *lied* de Schubert « Atlas » est particulièrement symbolique à cet égard et montre une impressionnante contamination par l'élément mythologique dans le dialogue instauré entre poésie et musique. L'allusion à la crucifixion élargit l'horizon mythologique de l'œuvre en actualisant l'idée de sacrifice et de rachat universel. Le héros romantique peut s'appeler Atlas pour cette raison encore qu'il porte une immense

charge au-delà du texte : le concret périt sous le poids de l'universel.

Comme d'autres genres artistiques, la musique réalise, par des moyens qui ne sont propres qu'à elle, son projet initial dans des symboles transcendants. Le symbolisme est une qualité inhérente, d'abord et avant tout, à la musique du romantisme, de l'impressionnisme et à la musique moderne.

Le système de Wagner, par exemple, se caractérise principalement par son hétérogénéité constitutive, par l'intégration dans un seul ensemble signifiant et structurant d'éléments clairement hétérogènes mais servant à la création d'une sorte d'arbre du monde mythologique. Ce dernier a peut-être fixé l'attention de Wagner sur l'idée de verticalité et constitué un premier modèle en le transposant de l'espace cosmique hors de l'homme à l'intériorité de l'homme. L'orchestre est ce à quoi tend la construction idéale, c'est l'accomplissement ultime et définitif, le couronnement des éléments fondamentaux « inférieurs ». L'orchestre est le sommet de la verticale dans l'« arbre du monde ».

Pour prendre un autre exemple, les toiles et les œuvres musicales de Mikalojus Čiurlionis qui appartiennent à la période symboliste expriment directement des principes mythologiques archétypiques. Le mythe de Čiurlionis n'est ni un principe, ni une idée, mais l'être, la réalité, l'incarnation. Le mythe est pensé par l'artiste comme un seul être vivant dans lequel apparaissent clairement son origine signifiante et sa source. De même, la musique de Stravinsky reflète l'animisme primitif, le culte de la terre et des ancêtres. En conséquence, les formes archétypiques créent dans sa musique une exacerbation des rapports sonores, l'impression d'un remplissement du silence par les sons, d'une écoute des profondeurs (semblable à un regard tendu vers le lointain). La valeur artistique de cette musique réside en ceci qu'elle développe et enrichit notre sentiment de la

vie, en rendant à l'individualité psychique son intégrité perdue.

La sonorisation du centre de l'Ipséité peut s'accomplir au moyen de la création de plusieurs modèles de temps musical car la musique est le retentissement sonore du temps. Le centre de l'Ipséité personnifie pour ainsi dire un cristal vivant, résistant et statique, capable de rassembler les fragments de l'individualité humaine éparpillés dans le chaos du temps et le flux de la conscience. Par conséquent, l'Ipséité accomplie, démontrant sa personnalité est toujours une sortie du flux temporel, un approfondissement, une concentration, une immersion dans l'instant, c'est-à-dire l'Éternité. En musique ce modèle a été dénommé temps stationnaire.

Nous analysons dans ce travail le temps stationnaire dans l'œuvre de Wagner, de Debussy et de Scriabine : dans leur œuvre, le monde sonore se présente comme un cristal qui se spatialise. Considéré sous l'aspect du temps événementiel, c'est l'instant, séparé du flux temporel, qui devient un état durable, impossible à distinguer en passé, présent ou futur et qui mène à l'éternité.

Cependant le problème de l'essence du monde inconscient ne réside pas seulement dans la manifestation de l'ipséité, mais aussi dans la recherche de la mystérieuse relation existant entre ce que nous appelons le psychisme inconscient et ce que nous appelons la « matière ». Lorsqu'il étudie cette relation encore indéfinie et inexplicquée, Carl Jung introduit un nouveau concept, celui de « synchronicité ».

En musique, la « synchronicité » se développe organiquement. Par exemple, la juxtaposition de tonalités éloignées est devenu un des procédés favoris des impressionnistes. Leur musique ouvre à de nouveaux horizons : « le lointain invisible est proche ». L'effet de changement brutal de nuances tonales ou de juxtaposition voyante de touches sonores ne prétendant pas à la connaissance des tonalités est souvent

produit grâce à d'autres possibilités expressives cachées dans la modulation. Medtner, dans la veine de l'impressionnisme, s'efforce ainsi de combiner l'effet de juxtapositions chromatiques et sonores avec l'utilisation d'une dynamique de passage d'une tonalité à l'autre d'une grande richesse.

Si l'intégrité intérieure est brisée et que l'ego l'emporte sur la personnalité apparaît alors un danger d'autodestruction et de dualité interne. Le motif de l'homme et de son ombre (*La Carrière du libertin* de Stravinsky) est l'une des variantes de cette dualité. L'idée d'une complexité et d'une contradiction intérieure (malgré un désir d'harmonie) trouve son expression ultime dans le motif du double, présent, quelle que soit la forme qu'il prend, chez tous les artistes romantiques. Eusebius et Florestan manifestent le « moi » d'auteur de Schumann dans son œuvre aussi bien critique que musicale. Dans la symphonie de Liszt, Méphistophélès est le reflet de Faust, un fantôme, un double.

Conclusion : En étudiant le lien entre archétypes et formes musicales, nous avons montré que la musique possède la capacité unique de découvrir le psychisme de l'homme et d'établir une connexion invisible avec le mystère vivant de l'inconscient.

Les langages de la culture : le signe, le mot, le son

Dans cet article, nous analysons les concepts d'objet-langue, de sujet-langue, de texte, de signe, de son, de mot. Nous définissons les conditions de la connaissance du sens des éléments du texte musical et établissons un parallèle entre les propriétés communes et singulières de l'expression verbale, d'une part, et de la composition musicale, d'autre part.

Le langage recrée la réalité, c'est-à-dire fixe, au moyen de la succession, de la modification et de la combinaison de signes, les informations relatives aux liens et aux rapports qui se créent dans les invariants de la réalité. Grâce à l'usage des signes, le

monde des objets matériels extérieurs s'insère fonctionnellement, pour ainsi dire, dans le monde subjectif de l'individu et se présente comme un *universum* de quasi-objets, c'est-à-dire de modèles sémiotiques fabriqués à partir de sons, de gestes ou de graphèmes.

Pour aborder les langages de l'art, nous analysons l'œuvre d'art comme un signe composé d'un symbole sensible, créé par l'artiste, d'un sens équivalent à l'objet esthétique, ouvert sur la sphère de la conscience collective, et d'un rapport à la chose signifiée, orienté vers le contexte commun des phénomènes sociaux.

L'artiste, lorsqu'il travaille à une œuvre d'art, crée son « texte », imprime une langue et laisse derrière lui des successeurs. Cependant, même pour le créateur du texte cette expérience de reproduction du noyau central de sa perception et de sa compréhension de la vie a lieu dans le contexte d'un conflit avec la chose matérielle et avec l'ambition de croire jusqu'au bout à la matérialité du *sens*.

Ces idées sont mises en relation ici avec les théories de Peirce, Saussure, Coker, Humboldt, Pivovarov, Mikhaïlov. Une des thèses défendues ici est fondée sur l'opposition « syntagmatique-paradigmatique ». Selon la définition de Saussure on appelle *syntagmatique* la relation entre les éléments *in praesentia*, c'est-à-dire les éléments « immédiats », et *paradigmatique* la relation entre les éléments *in absentia*, c'est-à-dire « à distance »⁴(3). Par conséquent, il faut entendre par syntagme au sens large tout extrait d'un texte cohérent et par paradigme tout ensemble d'éléments parents entre eux ramené à un principe unificateur.

Le sens d'un élément du texte musical, en tant que cause interne, immanente conditionnant son insertion dans le texte, se définit par l'ensemble de ses rapports *paradigmatiques et syntagmatiques*.

La relation mutuelle entre la *paradigmatique* et la *syntagmatique* des éléments

du texte musical c'est la relation entre le degré de connaissabilité (son potentiel d'association) de l'élément extrait du texte selon un canon structurant préétabli, et le degré de cohérence de l'œuvre concrète.

Dans notre analyse de la nature des rapports entre le signe musical et ce « plus grand » qui se trouve derrière lui, nous nous référons au schéma typologique de Peirce : le signe peut fonctionner comme *symbole*, *index* ou *icône*, sans que ces trois catégories s'excluent réciproquement, autrement dit chaque signe peut, dans une certaine proportion, contenir en lui ces trois aspects. Pour fonder ce qui vient d'être dit, nous analysons, entre autres, un exemple très connu de signe musical, le choral *Es ist genug* de la *Cantate* BWV 60 de Bach, cité dans la deuxième partie du *Concerto pour violon* de Berg.

La fonction de cette citation d'un *signe-symbole* est déterminée par le *sens des mots* apposés à la musique de Bach. La citation apparaît comme un symbole, un signe conventionnel de la finitude de l'existence humaine (le titre du choral peut se traduire par « Tout est fini ») ce qui résonne avec la dédicace du *Concerto* « À la mémoire d'un ange » (Manon Gropius, morte à 18 ans). Pour comprendre ce fragment comme un *signe-symbole*, il faut d'abord connaître le « pacte » conclu tacitement entre l'auteur du concerto et son auditeur. Nous avons affaire ici à un aspect de l'œuvre qui occupe une position extérieure à la structure du texte qui lui est propre, à sa structure immanente.

Par la suite, cette citation fonctionne également comme un *signe-index*, en l'occurrence comme un *indicateur* de l'état d'âme douloureux de l'auteur, pour qui la mort d'un proche prélude à sa fin prochaine, ou bien comme un signe venu du monde supérieur – le séjour de l'âme de l'« ange » – par contraste avec les motifs du « chagrin et des soupirs » et du « grincement de dents » qu'on trouve dans le reste du *Concerto* composé dans un style très dif-

férent, fondé sur la technique du dodéca-phonisme.

Enfin, l'extrait cité fonctionne également comme un *signe iconique*, plus précisément comme le signe du *Choral* de Bach, et par conséquent comme un certain *paradigme stylistique faisant partie du fond du Texte*. Parallèlement, en interprétant ce signe comme un signe iconique, on peut aborder des rapports divers selon le principe de la ressemblance qui unit ce signe aux autres éléments du texte du *Concerto*. Ces derniers établissent la nécessité interne de son apparition à cet endroit précis de l'œuvre et communiquent à toute la structure de l'œuvre le degré indispensable d'unité et de cohésion en dépit de sa « variété » stylistique apparente. Les multiples rapports paradigmatiques du signe musical, son potentiel d'association, les moyens et le degré de son accomplissement, ce sont ce « plus grand » que nous découvrons en nous concentrant sur son interprétation en tant que signe iconique.

Au fil d'une analyse comparée des formes d'expression musicales et verbales dans la culture, nous nous sommes tout à fait séparés de l'idée selon laquelle chacune de ces sphères autonomes (la musique, le mot) constituerait un système indépendant, serait puissante dans son domaine propre et entretiendrait un rapport singulier à la réalité.

Le langage (verbal) repose de façon privilégiée sur 1) la rationalité analytique, 2) la logique des distinctions conceptuelles statiques, 3) la description intemporelle des phénomènes pris à un moment particulier de leur existence.

La musique, en revanche, s'appuie sur une sensibilité syncrétique englobante, elle focalise la perception sur la plénitude qualitative du phénomène sonore dans son déploiement temporel. Dans les deux cas, le concept de « langage » désigne les structures et les fonctions abstraites d'organisation, tandis que le concept de « musique » renvoie et se définit comme

sentiment concret de la réalité sensible unique d'un processus sonore de telle ou telle nature.

Le langage et la musique sont déterminés par le facteur de la culture – très puissant et qui leur est commun – d'une façon différente, et surtout ils répondent et donnent lieu à des aptitudes, des besoins humains différents.

Le fait que le langage opère par concepts (signes des classes des objets) et par structures grammaticales (signes des types de relations) fait de lui un instrument extraordinairement puissant de description abstraite et logique, mais le prive de la possibilité de représenter l'individuel, le singulier, l'unique. Les éléments du langage sont de la nature du type, autrement dit la formulation linguistique est invariante quant à sa construction matérielle. Son sens fixé dans le signe est stable : la même lettre est reconnue dans un texte écrit ou manuscrit, dans une toute nouvelle publicité ou inscrite sur une pierre ; de même, le mot désigne tous et chacun des objets qu'il signifie ou qu'il peut signifier.

Les éléments de l'expression musicale sont d'une nature autre, singulière. C'est seulement dans la théorie musicale – qui utilise les principes du langage – qu'ils sont présentés comme un ensemble fini d'unités standard. Et c'est seulement sous la forme de notations, analogues au discours écrit, qu'ils peuvent apparaître comme des éléments discrets organisés de façon linéaire.

Mais la musique, quand elle retentit, est une multiplicité infinie d'éléments singuliers. Les tons de telle ou telle hauteur ou durée ne sont pas identiques l'un à l'autre : leur sens musical change à la moindre variation de l'extraction du son, du timbre, de la dynamique, de l'arrière-plan ou du contexte. Chaque note donne la possibilité à l'auditeur d'éprouver une réalité singulière, une expérience vivante, concrète, riche, impossible à faire par un autre moyen.

On peut supposer que la musique est elle-même sens. Quiconque veut voir dans

la musique un système de signes néglige un obstacle insurmontable : les mots possèdent un immense pouvoir d'interprétation réciproque, mais en musique les explications et les conventions s'avèrent impuissantes. On peut, bien entendu, établir à l'avance le sens de telle ou telle couleur, ligne ou forme du mouvement, de la construction mélodique et s'en servir ensuite comme de concepts musicaux (c'est la fonction des *leitmotive* dans les opéras de Wagner), mais ces remarques conceptuelles muettes, dans le meilleur des cas, n'ajoutent rien à l'expressivité musicale et, dans le pire des cas, nous en détournent par une illusion de compréhension.

Le contenu émotionnel du langage musical présente le même degré de généralité que le contenu intellectuel des mots. La différence principale réside dans le fait que, dans la majorité des cas, le mot ne se contente pas de « signifier », mais « dénote », c'est-à-dire nomme un objet ou une action concrètes (il vole, il tourne, il parle) ; pour la plus grande part de sa masse lexicale, le langage verbal est figuratif par nature, il permet de dresser n'importe quel tableau de la vie (comme une peinture parlante). Le langage musical, en revanche, n'est pas figuratif par nature car les structures musicales intentionnelles « signifient » mais ne « dénotent » pas : on ne peut pas figurer un sentiment, un processus spirituel, on ne peut que l'« exprimer ».

Dans toute culture musicale, les palattes vocales et instrumentales offrent au musicien un choix pratiquement infini de sons pouvant se combiner de façons les plus diverses. En vertu de cela, chaque instant où résonne quelque part de la musique, sans même parler d'une pièce complète, devient pour l'auditeur la source directe d'une expérience intime vive et riche.

Il est tout à fait évident qu'à la différence du langage naturel, de la dénotation d'un sens de la réalité, la musique, en présentant son contenu dans toute sa concrétude sensible, ne dénote pas un sens.

On peut supposer que la musique est elle-même sens, les structures musicales intentionnelles « signifient » mais ne « dénotent » pas : on ne peut pas figurer un sentiment, un processus spirituel, on ne peut que l'« exprimer ». Néanmoins, dans un souci d'exhaustivité nous mentionnons également les analyses de Roland Barthes et Mikhaïl Bakhtine. Ces derniers trouvent des propriétés identiques dans l'espace du texte et dans la partition musicale, dans le discours oral et dans la musique jouée.

En ce sens, la division du syntagme énonciatif est analogue à la division du courant sonore par les cadences ; les citations et les symboles culturels rappellent le son net des cuivres et des percussions ; le changement de procédés, la régularité des mouvements familiers harmonisent le tout à la manière de la sonorité des instruments à cordes.

L'œuvre musicale, tout comme le mot, n'est pas une collection d'émotions toutes prêtes, mais un vaste champ de possibilités et de choix découverts dans l'immensité infinie des sens et de significations. La musique, tout comme le mot, est toujours la co-création de plusieurs participants, en ce sens elle est inter-individuelle.

La musique, tout comme le mot, est sans fond, elle révèle à l'homme la force spirituelle supérieure qui se trouve en lui et aspire sa vie dans un monde à part entière.

La réalité musicale est aussi fondamentalement composite et si l'on n'en saisit pas la cohésion interne, on se prive par conséquent de la possibilité de la connaître. De même, tout énoncé se complète par des harmoniques dialogiques et l'on ne peut comprendre son sens si l'on n'en tient pas compte.

Enfin, la pensée-intonation est un phénomène de la pensée musicale possédant un sens social et psychique, une sémantique sociale, musicale, historique et culturelle. Elle détermine la tonalité de notre conscience et de l'intonation du discours.

Nous avons voulu souligner ici l'ambiguïté fondamentale des interprétations proposées des rapports entre musique et mot en fonction de l'époque, du niveau de « surcharges » culturelles, de la confrontation de l'ancien et du nouveau, du dialogue entre le *Logos* et les sentiments, du caractère monologique ou polyphonique de la conscience, quelquefois aussi en raison de la volonté d'établir les bases d'une nouvelle

syntaxe musicale. Nous nous référons surtout, pour analyser la question, à l'époque du baroque, du classique et au XX^e siècle.

Conclusions. Le son est la racine commune à partir de laquelle se développent à la fois la culture, la musique et le langage verbal. Par conséquent, le son peut être appelé le principe, la source de la culture.

Notes:

1. Alan Lomax, Edward Cone, Johann Huizinga appartiennent à la première catégorie ; Claude Lévi-Strauss, Alexei Lossev, O. Pritykina, G. Orlov à la deuxième.
2. Wilson Coker, *Music and Meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics*, Londres, The Free Press, 1972.
3. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, 4 t. (en russe), Moscou, 1971, t.3, p. 280.
4. Ferdinand de Saussure, *Trudy po âzykoznaniiû* [Travaux de linguistique], Moscou, Progress, 1977, p. 155-159.

Bibliographie:

1. *Wilson Coker, Music and Meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics – Londres : The Free Press, 1972.*
2. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, 4 t. (en russe), Moscou, 1971, t.3, p. 280.
3. Ferdinand de Saussure, *Trudy po âzykoznaniiû* [Travaux de linguistique]. – Moscou : Progress, 1977, p. 155–159.

Ouvrages:

1. *Muzyka kak estetičeskaâ real'nost'. Monografia [La musique comme réalité esthétique. Monographie]*, Tcheliabinsk, Éditions louOurgU, 1999, 327 pages.
2. *Očerki po gnoseologii i psihologii muzykal'nogo processa. Monografia [Essai d'épistémologie et de psychologie du processus musical. Monographie]*, Tcheliabinsk, Éditions louOurgU, 1999, 178 pages.
3. *Filosofskie i estetičeskie problemy v tvorčestve russkih kompozitorov. Monografia [Les problèmes philosophiques et esthétiques dans l'œuvre des compositeurs russes. Monographie]*, Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 2000, 196 pages.
4. *Muzyka kak vyraženie i predvoshišenie kul'tury. Monografia [La musique comme expression et préfiguration de la culture. Monographie]*, Saint-Pétersbourg, Éditions Info-da, 2000, 380 pages.

Articles:

1. « A. N. Skrâbin i filosofia russkogo simbolizma » [« Alexandre Scriabine et la philosophie du symbolisme russe »], in *Kul'tura i obrazovanie : Tezisy dokladov regional'noj naučno-teoretičeskoj konferencii aspirantov i studentov* [Culture et éducation : Actes de la conférence

scientifique régionale des doctorants et des étudiants], Nijnevartovsk, Éditions de l'institut pédagogique de Nijnevartovsk, 1995, p. 19–21.

2. « *Filosofia Misterii v Tvorčestve A. N. Skrâbina* » [« *La philosophie du Mystère dans l'œuvre d'Alexandre Scriabine*], in *Filosofia i teatr : sbornik statej* [Philosophie et théâtre. Recueil d'articles], Ekaterinbourg, Éditions de l'institut de théâtre de l'Oural, 1996.

3. « *Stacionarnoe vremâ v filosofii A. N. Skrâbina i russkih simbolistov* » [« *Le temps stationnaire dans la philosophie d'Alexandre Scriabine et des symbolistes russes* »], in *Literaturno-filosofskie problemy v kontekste sovremennyh duhovnyh iskanij* [Problèmes littéraires et philosophiques dans le contexte des recherches spirituelles actuelles. Recueil d'articles scientifiques], Ekaterinbourg, 1996, p. 52–59.

4. « *Mif v tvorčestve M. K. Čûrlenisa* » [« *Le mythe dans l'œuvre de Mikalojus Čiurlionis* »], in *Filosofia i kul'tura* [Philosophie et culture. Recueil d'articles scientifiques], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 1996, p. 88–95.

5. « *Irracionalističeskaâ antropologiâ A. Šopengauera* » [« *L'anthropologie irrationaliste d'Arthur Schopenhauer* »], in *Filosofskaâ antropologiâ : Kollektivnaâ monografija* [Anthropologie philosophique. Ouvrage collectif], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural ; Nijnevartovsk, Éditions de l'institut pédagogique de Nijnevartovsk, 1998, p. 129–143.

6. « *Ontologiâ muzyki v nemeckoj filosofii konca XVIII veka* » [« *L'ontologie de la musique dans la philosophie allemande de la fin du XVIIIe siècle* »], in *Nemeckaâ filosofia XVIII–XIX vv. : Kollektivnaâ monografiâ* [La philosophie allemande du XVIIIe et du XIXe siècles. Ouvrage collectif], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 1999, p. 246–268.

7. « *Arhetipy podsoznaniâ v koncepcii K. G. Ūnga i muzykal'nye arhetipy* » [« *Les archétypes de l'inconscient chez Carl Gustav Jung et les archétypes en musique* »], in *Voprosy istorii filosofii* [Questions d'histoire de la philosophie], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 1999.

8. « *Problemy smysla v muzykal'nom tvorčestve Zapada i Vostoka* » [« *Le problème du sens dans la création musicale de l'Occident et de l'Orient* »], in *Filosofskaâ i pedagogičeskaâ antropologiâ (Pervye Sokolovskie čteniâ)* [Anthropologie philosophique et pédagogique (Premières Rencontres Sokolov)], Nijnevartovsk, Éditions de l'institut pédagogique de Nijnevartovsk, 1998, p. 79–81.

9. « *Muzyka kak real'nost' i kak sposob poznaniâ real'nosti* » [« *La musique comme réalité et comme mode de connaissance de la réalité* »], in *Problemy obšestvennogo razvitiâ v zerkale sociologii i ekonomiki* [Les problèmes de l'évolution de la société au miroir de la sociologie et de l'économie], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 1999.

10. « *Filosofskie idei v otečestvennoj muzyke vtorogo desâtiletîâ XX veka* » [« *Les idées philosophiques dans la musique russe de la seconde décennie du XXe siècle* »], in *XXI vek : Budašee Rossii v filosofskom izmerenii : Materialy Vtorogo Rossijskogo filosofskogo kongressa* [XXIe siècle : l'avenir de la Russie en philosophie : Actes du Second congrès national de philosophie], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 1999.

11. « *Muzyka kak predvoshišenie osobennostej razvitiâ kul'tury* » [« *La musique comme préfiguration des particularités de l'évolution de la culture* »], Tcheliabinsk, Éditions louOurgU, 1999, 69 pages.

12. « *Filosofskie idei v russkoj muzyke konca XIX – pervyh desâtiletij XX veka* » [« *Les idées philosophiques dans la musique russe de la fin du XIXe siècle et des premières décennies du XXe siècle* »], Tcheliabinsk, Éditions louOurgU, 1999, 64 pages.

13. « *Mifotvorčestvo v aspekte ontologičeskogo obosnovaniâ muzyki kak kul'tury* » [« *La création mythologique du point de vue des fondements ontologiques de la musique comme culture* »], in *Formirovanie disciplinarnogo prostranstva kul'tury. Materialy kollokviuma* [La con-

struction de l'espace disciplinaire de la culture. Actes de colloque], Saint-Pétersbourg, Éditions SPBGU, 2001, p. 6–10.

14. « A. N. Skrâbin : Kosmizm misterii » [« Alexandre Scriabine : le cosmisme du mystère »], in *Personologiâ russkoj filosofii. Materialy IV Vserossijskogo kollokviuma* [La philosophie de la personne en Russie. Actes du Quatrième colloque national], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 2001, p. 17–25.

15. « Duhovnye konstanty čelovečeskogo bytiâ v simfoničeskoj poeme P. I. Čajkovskogo "Frančeska da Rimini" » [« Les constantes spirituelles de l'essence de l'homme dans le poème de Tchaïkovski "Francesca da Rimini" »], in *Bol'šoj Ural – XXI vek. Sociologičeskie čteniâ* [Le Grand Oural au XXIe siècle. Conférences de sociologie], Ekaterinbourg, UGTU-UPI, 2001, p. 219–220.

16. « M. M. Bahtin i R. Bart o sootnošenii muzyki i slova » [« Mikhaïl Bakhtine et Roland Barthes au sujet des rapports entre la musique et le mot »], in *Russkaâ filosofiâ meždju Zapadom i Vostokom : Materialy V Vserossijskogo naučnogo kollokviuma* [La philosophie russe entre Orient et Occident. Actes du Cinquième colloque scientifique national], Ekaterinbourg, Éditions de l'Université de l'Oural, 2001, p. 15–19.

17. « Idei preobraženiâ čeloveka i kosmosa v muzyke "Serebrânnogo veka" » [« Les idées de transfiguration de l'homme et du cosmos dans la musique de l'Âge d'Argent », in *Čelovek i Vselennaâ : ežemesâčnyj žurnal* [L'homme et l'univers. Revue mensuelle], №8, Saint-Pétersbourg, 2001, p. 21–34.

18. « Muzyka kak simbol i simboličeskoe osušeštvenenie participacii » [« La musique comme symbole et accomplissement symbolique de la participation »], in *Kul'turologiâ. Dajdžest 2001–02 (17)* [Culturologie. Résumé], RAN INION, Moscou, 2001, p. 179–182.

19. « Predvoshišenie v russkoj muzyke principov hudožestvennogo myšleniâ XX veka » [« La préfiguration des principes de la pensée artistique du XXe siècle dans la musique russe »], *Čelovek i Vselennaâ : ežemesâčnyj žurnal* [L'homme et l'univers. Revue mensuelle], №3 (13), Saint-Pétersbourg, 2002, p. 35–58.

20. « Russkaâ muzyka kak proročestvo o grâdušem kul'tury XX veka » [« La musique russe comme prophétie de l'avenir de la culture du XXe siècle »], in *Kul'turologičeskie issledovanie v Sibiri* [Perspectives culturologiques en Sibérie], №1 (7), Omsk, Éditions de l'institut pédagogique d'Omsk, 2002, p. 110–115.

21. « K voprosu o sodержanii muzykal'nogo iskusstva » [« La question du contenu de l'art musical »], in *Voprosy estetiki v muzykal'nom obrazovanii : Sbornik statej* [Les questions d'esthétique dans la formation musicale. Recueil d'articles], Saint-Pétersbourg, Éditions Info-da, 2002, p. 3–25.

22. « Muzyka kak duhovnaâ cennost' kul'tury » [« La musique comme valeur spirituelle de culture »], in *Problemy i perspektivy professional'noj podgotovki pedagoga-muzykanta : psihologičeskij i aksiologičeskij aspekty* [Problèmes et perspectives de la formation professionnelles des enseignants de musique d'un point de vue axiologique et psychologique], Université pédagogique de Moscou, 2002, p. 91–93.

23. « Muzyka kak mifotvorčestvo v zapadnoj kul'ture konca XIX–XX vekov » [« La musique comme création mythologique dans la culture occidentale de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle »], in *Rossiâ i strany Zapada. Problemy istorii i filosofii. Sbornik naučnyh trudov* [La Russie et les pays occidentaux. Problèmes d'histoire et de philosophie. Recueil d'articles scientifiques], Nijnevartovsk, Éditions de l'institut pédagogique de Nijnevartovsk, 2003, p. 136–151.

24. « Istoki i sušnost' filosofii A. N. Skrâbina » [« Les sources et l'essence de la philosophie de Scriabine »], in *Čelovek i Vselennaâ : ežemesâčnyj žurnal* [L'homme et l'univers. Revue mensuelle], №5 (26), Saint-Pétersbourg, 2003, p. 5–34.

25. « Problema sootnošeniâ muzyki i slova v zapadnoevropejskom barokko i romantizme » [« Le problème de la relation entre la musique et la parole dans le baroque et le roman-

tisme en Europe occidentale »], Nijnevartovsk, Éditions de l'institut pédagogique de Nijnevartovsk, 2003, p. 238–250.

26. « *Tekst verbal'nyj i muzykal'nyj : problema interpretacii* » [« *Le texte verbal et le texte musicale : le problème de l'interprétation* »], in *Problema teksta v gumanitarnyh issledovaniâh. Materialy naučnogo kollokviuma 16–17 iûnâ 2006 goda* [Le problème du texte dans les sciences humaines. Actes du colloque scientifique du 16–17 juin 2006], Moscou, Éditions Savine S.A, 2006.

27. « *Muzyka "Serebrânnoogo veka" kak teurgiâ v zvukah* » [« *La musique de l'Âge d'Argent" comme théurgie sonore* »], in *Teologiâ i nauki o religii* [Théologie et sciences de la religion], Russie, Mexique, Tcheliabinsk, Éditions du centre IouOurgU, 2011, 559 pages.

28. « *Obrazy Rossii XX veka v zvukovyh polotnah russkih kompozitorov* » [« *Figures de la Russie du XXe siècle dans les tableaux sonores des compositeurs russes* »], in *Voprosy gumanitarnyh nauk* [Questions de sciences humaines], №4, 2012, Éditions Sputnik.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

УДК 7.091.4

Бухарина Надежда Ивановна,

профессор;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой народного пения

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

Юровская Ольга Леонидовна,

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

г. Челябинск, Россия

I ВСЕРОССИЙСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КОНКУРС ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ЗВОНКИЕ ГОЛОСА РОССИИ»

***Аннотация.** В статье дается обзор Первого Всероссийского молодежного конкурса исполнителей народной песни «Звонкие голоса России». Подчеркивается актуальность данного мероприятия для культурной жизни региона, сохранения и развития традиционной песенной культуры Южного Урала. Выявляются положительные стороны прошедшего события и перспективы дальнейшего развития этого конкурса.*

***Ключевые слова:** конкурс; фольклор; народное пение; традиционная культура; Южный Урал.*

Bukharina Nadezhda Ivanovna,

Professor;

South Ural State Institute of Arts P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of National Singing

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

Yurovskaya Olga Leonidovna,

Ph.D. in History of Arts;

South Ural State Institute of Arts P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of National Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

I ALL-RUSSIAN YOUTH COMPETITION OF PERFORMERS OF THE PEOPLE'S SONG "SONOROUS VOICES OF RUSSIA"

Annotation. *The article provides an overview of the First All-Russian Youth Contest of Folk Singers "Sonorous Voices of Russia". It emphasizes the relevance of this event for the cultural life of the region, the preservation and development of traditional song culture of the Southern Urals. The positive aspects of the past event and the prospect of further development of this competition are revealed.*

Keywords: *competition; folklore; folk singing; traditional culture; South Urals.*

Южноуральская осень, богатая на творческие мероприятия, преподнесла челябинцам еще один подарок – событие, значимое для ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, Челябинска и всего нашего региона – Первый Всероссийский молодежный конкурс исполнителей народной песни «Звонкие голоса России», состоявшийся 22–24 ноября 2018 г. Конкурс проводился при поддержке Министерства культуры Челябинской области и Челябинского отделения Всероссийского музыкального общества на базе Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

Творческим вдохновителем и одним из организаторов этого проекта явилась Надежда Ивановна Бухарина –



Бухарина Надежда Ивановна

председатель ЧОО ОО «Всероссийское музыкальное общество» (ВМО), заслуженный работник культуры РФ, профессор, заведующий кафедрой народного пения ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского». Н.И. Бухарина много лет является руководителем фольклорного ансамбля «Заряница» – своеобразной исследовательской и творческой лаборатории, где студенты осваивают исполнительские приемы русской традиционной песни в её подлинном варианте.

Являясь талантливым организатором многих фольклорных праздников, фестивалей-конкурсов, связанных с народно-песенным традиционным искусством, Надежда Ивановна осуществила свою творческую мечту – организовать молодежный конкурс исполнителей народной песни в стенах института искусств им. П.И. Чайковского. И задача эта была решена весьма успешно!

Основной задачей конкурса является сохранение и приумножение песенного наследия русского народа, привлечение интереса молодежи к народному исполнительскому искусству. Одним из главных условий конкурса, проходящего в два тура, было обязательное исполнение произведения местной певческой традиции (а сарелла), записанное на родине исполнителя. Если учесть географию конкурса, охватившую просторы России от Тюмени до Саратова, то можно представить все богатство палитры прозвучавших голосов и народных песен. Всего в конкурсе приняло участие 210 человек из Тюмени, Кургана, Саратова, Межгорья, Белебея, Стерлитамака (Башкортостан), Челябинска, Трехгорного,

Златоуста, Коркино, Миасса, Магнитогорска (Челябинская область).

Народная песня в XXI веке – это жанр особенно важный, так как именно он несет все лучшее и ценное, значимое и дорогое, что связывает нас с национальными корнями. Наследие предков, сохраненное в песне, делает всех нас богаче и сильнее, выявляя в каждом его уникальный талант. Исполняя напевы своей малой и в то же время великой Родины, мы активизируем в себе генетическую память, ведь, чем глубже корни уходят в землю, тем мощнее ствол дерева, чем крепче ствол – тем гуще листья и сочнее плоды его. Могучие силы родового древа издревле передавались в песнях, необходимых в разные периоды жизни народа.

В конкурсе приняли участие учащиеся ДШИ, ДМШ, молодежные коллективы средних специальных учебных заведений, центров детского творчества трех возрастных категорий: детская (10–13 лет), юношеская (14–17 лет) и молодежная (18–22 года) по направлениям – сольное пение, вокальные ансамбли в двух номинациях – «Фольклорное пение» и «Народно-стилизованное пение».

В программе коллективов направления «Фольклорное пение», согласно требованиям конкурса, были представлены 4 разных произведения:

– в I туре – произведение местной певческой традиции (а capella), записанное на родине исполнителей и произведение с сопровождением;

– во II туре – произведение по выбору исполнителей (а capella) и произведение с сопровождением.

В программе коллективов направления «Народно-стилизованное пение», также, по требованиям конкурса, были продемонстрированы 4 песни:

в I туре – произведение местной певческой традиции (а capella), записанное на родине исполнителей и произведение с сопровождением (обработки народных песен, авторские произведения);

во II туре – произведение по выбору исполнителей (а capella) и произведение с сопровождением (обработки народных песен, авторские произведения).

Выступления участников оценивало профессиональное жюри. Председатель – доктор искусствоведения, профессор кафедры теологии, культуры и искусства Южно-Уральского государственного университета, заслуженный деятель искусств РФ ЮУрГУ Н.В. Парфентьева.

Члены жюри: председатель ЧООВМО, профессор, заслуженный работник культуры РФ, заведующий кафедрой народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Н.И. Бухарина; заведующий кафедрой сольного и хорового народного пения музыкального училища им. П.И. Чайковского г. Екатеринбурга В.Ф. Виноградов; художественный руководитель Государственного Уральского академического народного хора Н.В. Зайцев, г. Екатеринбург; кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения ЮУрГИИ О.Л. Юровская, г. Челябинск.

По итогам конкурса жюри особо отметило выступление коллективов и солистов из Саратова, Тюмени, Миасса, Магнитогорска, Челябинска.



Беба Анна, г. Тюмень. Лауреат III степени. Детская возрастная группа. Категория «Солисты». Номинация «Фольклорное пение».

МАУДО ДШИ «Этюд», г. Тюмень. Руководители – Мельникова Ярослава Олеговна, Мельников Николай Сергеевич. Концертмейстер – Мельников Николай Сергеевич.

Программа: лирическая песня Воронежской области «Цветочек мой, лазоревый», частушки-нескладушки.



Антонов Сергей, г. Тюмень. Лауреат I степени. Детская возрастная группа. Категория «Солисты». Номинация «Фольклорное пение».

МАУДО ДШИ «Этюд», г. Тюмень. Руководители – Мельникова Ярослава Олеговна, Мельников Николай Сергеевич. Концертмейстер – Мельников Николай Сергеевич.

Программа: протяжная песня с. Рассыпное Илекского района Оренбургской области «За Уралом, за рекой», рекрутские припевки «Казачья призывная».



Детский фольклорный ансамбль «ЯрецЪ», г. Тюмень. Лауреат I степени. Детская возрастная группа. Категория «Ансамбль». Номинация «Фольклорное пение»

МАУДО ДШИ «Этюд», г. Тюмень. Руководители – Мельникова Ярослава Олеговна, Мельников Николай Сергеевич. Концертмейстер – Мельников Николай Сергеевич. Программа: лирическая песня Московской области «Земляниченька», бытовые танцы под припев: «Подгорная», «Жила-была бабка», «Чижик», «Во саду ли, в огороде».



**Ансамбль «Багряница», г. Саратов. Лауреат II степени.
Молодёжная возрастная группа. Категория «Ансамбль».
Номинация – «Фольклорное пение»**

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, факультет среднего профессионального образования, г. Саратов. Руководитель – Голенищева Екатерина Евгеньевна. Концертмейстер – Тарасов Игорь Сергеевич.

Программа: вёшня с Журавлиха Ивантеевского района, Саратовской области «Дунули, грянули»; плясовая Саратовской области в записи И. Рюминой «Головушка заболела»; хороводная Белгородской области «Ох, да чем травушка»; плясовые припевки с. Ключи Базарно-Карабулакского района Саратовской области «Астраханочка».



**Ансамбль «Малинов цвет», г. Миасс. Лауреат II степени.
Молодёжная возрастная группа. Категория «Ансамбль».
Номинация «Фольклорное пение»**

Миасский государственный колледж искусства и культуры, г. Миасс Челябинской области. Руководитель – Ролина Наталья Мавлетжановна.

Концертмейстер – Елисеева Александра Сергеевна.

Программа: свадебная песня с Кулевчи Варненского района Челябинской области «Уж как по двору»; плясовая с. Нижняя Павловка Оренбургской области «Ой, утушка, трава луговая»; вечерошная с. Балман Куйбышевского района Новосибирской области «Ты, Анютка, маленькая»; частушки Архангельской области «Во кадрили мы попляшем».



Мужской фольклорный ансамбль «Дрова», г. Магнитогорск. Лауреат I степени. Молодёжная возрастная группа. Категория «Ансамбль». Номинация «Фольклорное пение»

Музыкальный колледж Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск. Руководитель – Масленников Антон Геннадьевич.

Программа: народная песня «Ой, прощай, девки» с. Биянка, Ашинский район, Челябинская область; народная песня «Течет речка по песку» п. Березинский, Чесменский район, Челябинская область; народная песня «За Уралом, за рекой» п. Березинский, Чесменский район, Челябинская область; народная песня «Никто травушку не косит» ст. Усть-Бузулукская, Алексеевский район, Волгоградская область.



Антон Геннадьевич Масленников – руководитель мужского фольклорного ансамбля «Дрова», г. Магнитогорск



Солисты-победители (юношеская группа) (слева направо): **Лауреат II степени** (фольклорное пение) **Коркин Михаил** (ДШИ №1 им. Ф. Липса», г. Еманжелинск); **Лауреат I степени** (народно-стилизованное пение) **Прокопчук Лана** (ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, СДШИ, г. Челябинск); **Лауреат III степени** (фольклорное пение) **Щеглова Ольга** (Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, г. Саратов); **Лауреат III степени** (народно-стилизованное пение) **Подгайная Елизавета** (Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, г. Саратов); **Лауреат II степени** (народно-стилизованное пение) **Гончарова Валерия** (МАУК «Центр культуры и досуга» ЗАТО Межгорье, Республика Башкортостан); **Лауреат I степени** (фольклорное пение) **Кокovina Татьяна** (Миасский государственный колледж искусства и культуры», г. Миасс Челябинской области).

Конкурс закончился, и сердце каждого участника, слушателя наполняется огромной радостью и гордостью за свое Отечество. Отрадно было наблюдать то, с какой любовью к народной песне, высокой культурой, потрясающей самоотдачей и глубиной чувств участники конкурса исполняли песни своей родины. Народная песенная традиция продолжает жить и развиваться!

Сохранение народной песенной культуры осуществляется в разных формах, и, бесспорно, важную роль в этом процессе играет конкурсное и фе-

стивальное движение. Конкурс «Звонкие голоса России» открывает новую страницу в культурной жизни г. Челябинска и области. Конкурс состоялся, а его звонкие голоса звучат в наших сердцах... И уже невозможно представить следующую осень без этого праздника народной песни на нашей уральской земле! Мы уверены, что в дальнейшем конкурс займет достойное место в культурном пространстве Уральского региона и станет еще одной точкой духовного, творческого роста молодежи.

УДК 7.091.4

Прибылова Кристина Павловна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
специалист отдела художественно-творческой работы

E-mail: pribylova92@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ЮУРГИИ
НА II ВСЕРОССИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ ИМ. С.С. ПРОКОФЬЕВА**

Аннотация. В статье освещаются значимые концертные мероприятия, прошедшие в г. Челябинске в рамках II Всероссийского музыкального фестиваля им. С.С. Прокофьева. В программу фестиваля наряду с шестью концертами, включающими произведения Сергея Прокофьева, вошли концерты, состоявшиеся под эгидой VIII Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России, посвящённого 35-летию со дня основания. Особое внимание в данном обзоре уделяется концерту камерной музыки, который состоялся 16 ноября в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского. На сцене Большого концертного зала института прозвучали произведения Заслуженного деятеля искусств РФ, члена Союза композиторов России, профессора Анатолия Давидовича Кривошея, а также его выпускников – лауреатов международного конкурса молодых композиторов им. С.С. Прокофьева и других престижных международных и всероссийских творческих состязаний молодых авторов.

Ключевые слова: С.С. Прокофьев; музыкальный фестиваль; Челябинское отделение Союза композиторов России.

Pribylova Kristina Pavlovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Specialist of the department of artistic and creative work

E-mail: pribylova92@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

**COMPUTER SCHOOL OF YUrGII
AT THE II ALL-RUSSIAN MUSIC FESTIVAL THEM S.S. PROKOFIEV**

Annotation. The article highlights significant concert events held in Chelyabinsk as part of the II All-Russian Music Festival. S. S. Prokofiev. The festival program, along with six concerts, including works by Sergei Prokofiev, included concerts held under the auspices of the VIII Plenum of the Chelyabinsk branch of the Russian Union of Composers, dedicated to the 35th anniversary of its foundation. This review focuses on a chamber music concert, which took place on November 16 at the South Ural State Institute of Arts. P. P. Tchaikovsky. The works of the Honored Artist of the Russian Federation, a member of the Russian Union of Composers, Professor Anatoly Davidovich Krivoshey, as well as its graduates – laureates of the international competition of young composers named after. S. S. Prokofiev and other prestigious international and All-Russian creative competitions of young authors.

Keywords: S.S. Prokofiev; music festival; Chelyabinsk branch of the Union of Composers of Russia.

В далёком 1935 году признанный миром выдающийся композитор и дирижёр, пианист-виртуоз Сергей Прокофьев побывал с гастролями на Урале. Посетил он и наш город. Этот исторический факт вдохновил музыкальную общественность Челябинска на проведение фестиваля, который объединил большое количество музыкантов-профессионалов в единый творческий союз.

С 24 сентября по 19 ноября 2018 года на Южном Урале с успехом прошёл уже II Всероссийский музыкальный фестиваль им. С.С. Прокофьева. Творческий проект вобрал в себя девять концертов, в шести из которых прозвучали произведения Сергея Прокофьева разных жанров. Мощным, по силе воздействия на слушателей, явилось открытие концертного сезона Челябинской государственной филармонии кантатой «Александр Невский». 24 сентября она была озвучена силами Филармонического симфонического оркестра под управлением Заслуженного артиста РФ Адика Абдурахманова, Челябинского камерного хора им. В.В. Михальченко (художественный руководитель и дирижёр – лауреат международных конкурсов Ольга Селезнёва) и солистки – Заслуженной артистки РФ Надежды Бабинцевой. Особым украшением фестиваля стало исполнение Филармоническим симфоническим оркестром всех пяти фортепианных концертов С.С. Прокофьева. Солистами выступили талантливые молодые музыканты – лауреаты международных конкурсов Дмитрий Шишкин (Москва), Рустем Кудояров (Москва), Мария Краснова (Екатеринбург) и Дмитрий Каукин (Челябинск).

Органично вписались в программу фестиваля концерты, состоявшиеся под эгидой VIII Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России, посвящённого 35-летию со дня основания. Особенный интерес у аудитории вызвал концерт камерной музыки «Посвящение С.С. Прокофьеву», ведь здесь прозвучала

музыка известных челябинских авторов: А. Кривошея, Т. Шкербиной, А. Кузьмина, Л. Долгановой, Е. Попляновой. Обращённые к памяти великого композитора, их сочинения были исполнены камерным оркестром «Классика» (художественный руководитель и дирижёр Адик Абдурахманов) и солистами – лауреатами международных конкурсов Анной Егоровой (флейта), Михаилом Ивашковым (фортепиано) и Ириной Липатовой (фортепиано). Концертную панораму фестиваля дополнили научно-практические конференции «Прокофьевские чтения» и «Композитор в современном мире» с участием авторитетных музыковедов России, раскрывших новые грани творчества классика отечественной музыки XX века и обозначивших точки пересечения его идей с поисками и открытиями композиторов наших дней.

Хотелось бы более подробно осветить концерт камерной музыки, который состоялся 16 ноября в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского. На сцене Большого концертного зала Института прозвучали произведения Заслуженного деятеля искусств РФ, члена Союза композиторов России, профессора Анатолия Давидовича Кривошея, а также его выпускников – лауреатов международного конкурса молодых композиторов им. С.С. Прокофьева и других престижных международных и всероссийских творческих состязаний молодых авторов.

Концерт открыло сочинение Анастасии Бай в исполнении струнного квартета ЮУрГИИ в составе лауреатов международных конкурсов Елизаветы Вергуляс (скрипка), Елены Гильштейн (скрипка), Натальи Татаринской (альт) и творческого руководителя коллектива, профессора Александра Смирнова (виолончель). Первый струнный квартет (в двух частях) молодого автора обратил на себя внимание певучестью главных тем. Печальное, сумрачное настроение, убедительно переданное в начале сочине-

ния густым тембром виолончели, словно погружает слушателя в состояние глубокой задумчивости. Далее тематизм экспозиционного раздела квартета начинает постепенно преобразовываться, главная тема «уходит в тень». Наполненный тревожным настроением средний раздел доходит в своём развитии до хаотического состояния, выраженного диссонирующими созвучиями, «ломанными» ритмами. Усиление динамики приводит к кульминационной точке, когда вдруг всё обрывается, и возвращается основная тема. Словно утешение звучит она, как бы успокаивая разбушевавшуюся ранее стихию эмоций. Вторая часть квартета менее развёрнута и контрастирует с первой по своему настроению. Здесь нет каких-либо драматических коллизий, противостояний образов, всё пронизано образами света и душевного тепла.

Продолжил концертную программу Второй струнный квартет Анатолия Кривошея. Сочинение, посвященное 100-летию юбилею Сергея Прокофьева, было написано в 1993 году и, что естественно, явилось своеобразной данью прокофьевскому стилю. В этом одночастном произведении обнаруживаются признаки сонатно-симфонической циклической организации, в которой 1 часть представляет собой экспозицию, 2 часть – разработку с включением эпизода на новом материале (*largo*), а 3 часть – сокращённую репризу. Основным принципом развития является идея монотематических преобразований исходного музыкального материала. Яркая музыка квартета «пестрит» образами гротеска и сарказма, отсылающими к творчеству молодого Прокофьева.

Интересна Камерная симфония Олеси Короленко. По словам автора: «Идея симфонии заложена в философской вопросительной фразе главной темы, состоящей из трёх разделяющихся между собой коротких мотивов. Рождаясь из материала вступления, тема «пре-

одолевает» все разделы произведения, наполняясь в процессе своего развития различным эмоциональным содержанием. Но вопрос так и не находит удовлетворительного ответа, оставляя слушателям ощущение недосказанности и незавершённости» – открытого финала, побуждающего к размышлению о метаморфозах вечного круговорота человеческой жизни.

Следующим произведением стала Камерная симфония «Это было в Вероне» в 3-х частях Ульяны Журавлёвой (2016), посвященная 125-летию со дня рождения С.С. Прокофьева. К этому знаменательному событию была приурочена и камерная симфония «Ромео и Джульетта» Шамяля Сабирова. Два композитора, один источник вдохновения и два совершенно разных музыкальных сочинения. В симфонии Ульяны Журавлёвой отчетливо прослеживается следование стилю Прокофьева, отдельные мотивы и ритмы очень напоминают музыку балета «Ромео и Джульетта». Но современный автор не прибегает к цитированию каких-либо тем, он следует своему композиторскому чутью, реализуя собственный художественный замысел.

В двухчастной камерной симфонии Шамяля Сабирова нет ощутимых интонационных связей с музыкой балета Прокофьева, но есть развитие его трагедийной образной сферы. С первых звуков вступления слушатели проникаются страстным рассказом о трагической любви героев. Невозможно оторваться от стремительного развития событий, переданных музыкой I части. II часть начинается печальным монологом альты, подобного голосу автора, горестно повествующего о трагической участи юных и полных жизненных сил героев. Вся часть, мерно развивающаяся во времени, полна отчаянья и горького переживания. Это финал симфонии, представляющий собой философское раздумье композитора по поводу бессмертного творения

Уильяма Шекспира, не оставляющего равнодушным современного человека.

Далее прозвучало еще одно произведение Шамиля Сабирова – «Музыка для фортепиано и струнных» в исполнении творческого коллектива «Rezonans Makers». В его составе объединились студенты Челябинского государственного института культуры и Южно-Уральского института искусств им. П.И. Чайковского: Инна Шнейдер, Руслан Шафиков, Алена Слободяникова, Лилия Абдураманова, Наиля Ахмадеева, Алина Лебедева. В качестве солистов выступили Полина Согрина (фортепиано) и Сергей Городков (виолончель). Необходимо отметить, что «Rezonans Makers», художественным руководителем которого является сам композитор Шамиль Сабиров, существует совсем недавно. Однако коллектив уже довольно известен, благодаря успешной и плодотворной концертной деятельности. Проект был создан специально для исполнения современной музыки, причём каждый из участников может предложить коллективу понравившееся ему произведение и в дальнейшем презентовать его публике. Вместе они работают над музыкальным образом, ищут интересные исполнительские решения, делятся профессиональным опытом, занимаются организационными вопросами. «Rezonans Makers» – это своего рода творческая лаборатория молодых музыкантов. Все ее участники очень заинтересованы в своём деле, их творческие поиски отмечены необыкновенным вниманием к замыслу автора и чуткостью прочтения музыкального материала.

В заключение концерта в исполнении камерного оркестра «Престиж» прозвучало произведение Анатолия Кривошея «Глядит на Кировку Прокофьев». Эта яркая концертная пьеса была написана специально для I Всероссийского музыкального фестиваля им. С.С. Прокофьева на Южном Урале. В ней, по словам автора: «слушателям предлагается ощу-

тить ту панораму современного Челябинска, которая открывается взору С.С. Прокофьева, в качестве памятника навечно поселившегося напротив концертного зала филармонии, носящего имя этого композитора. Начало каждого нового дня он встречает вместе с челябинцами, видит, как медленно просыпается город и Кировка, распростёртая перед его глазами, понемногу оживает, городская жизнь набирает обороты».

Состоявшийся в ЮУрГИИ концерт камерной музыки челябинских композиторов – неординарное событие в музыкальной жизни южноуральской столицы. Главной его особенностью является то, что в исполнении творческих коллективов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (струнного квартета и камерного оркестра «Престиж», а также ансамбля «Rezonans Makers» прозвучала музыка Учителя и его учеников, только начинающих свой творческий путь в искусстве. Именно для них этот концерт оказался особенно важным.

Как можно было заметить, в программе концерта большинство сочинений так или иначе связывалось с именем Сергея Прокофьева. Данные «произведения-посвящения» или «произведения-впечатления», навеянные размышлениями о музыке великого Мастера, обнаруживают своеобразную идею преемственности трёх ступеней развития композиторского ремесла, в котором традиции прошлого находят свое претворение в настоящем, а настоящее устремляется в будущее. Проецируя эту идею на события состоявшегося фестиваля, можно говорить о том, что «прошлым» здесь является творчество С.С. Прокофьева, «настоящим» – благородная миссия педагога, профессора Анатолия Давидовича Кривошея, передающего бесценные знания своим студентам. И, наконец, «будущим» – выпускники, которые, благодаря своему труду и помощи наставника, приобретают навыки самой творческой музыкальной профессии и выби-

рают индивидуальные траектории дальнейшего профессионального композиторского пути.

Как известно, для музыкантов исполнение современной музыки – это всегда яркие открытия и профессиональный рост. А для слушателей – совершенно удивительная возможность познакомиться с произведениями композиторов, живущих в один с ними период исторического времени. Ведь мы знаем, что в творчестве художника всегда отражается его время. Значит он запечатлевает и нас – своих современни-

ков, оставляя «наш портрет» будущим поколениям.

Концерт современной музыки с участием молодых композиторов-выпускников ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского привнес свой особый профессионально-творческий колорит в картину ярких событий II Всероссийского музыкального фестиваля им. С.С. Прокофьева. Хочется надеяться, что формат такого концерта станет доброй традицией «прокофьевского творческого проекта», развивающегося на уральской земле.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

В редакцию журнала «Искусствознание: теория, история, практика» направляются статья и заявка с электронного адреса автора. Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); юридическое наименование организации/ учреждения – места работы или учебы (например, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность; название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (например, педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность.

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Не допускается ручная расстановка переносов. Не допускается использование постраничных сносок. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием **черно-белых текстур** и иметь сквозную нумерацию. Сокращение слов в таблицах не допускается, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке (согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией литературы в общем ее списке в конце статьи (оформляется по ГОСТ 7.1-2003).

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются сведения об авторе: в именительном падеже полностью фамилия, имя, отчество автора; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; город; страна (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами указывается название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также перевод сведений об авторе, названия статьи, аннотации

и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском, немецком/французском языке название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN) .

Ответственность сторон. Статья рецензируется членами редакционно-экспертного совета журнала. Статья, не отвечающая требованиям, к рецензированию не принимается. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста.

В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор. Стоимость 1 страницы – 150 руб. Цветные иллюстрации оплачиваются автором дополнительно. За публикацию статьи действует льготная система оплаты для обучающихся и преподавателей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, авторов из числа субъектов зарубежных стран. Редакция журнала за дополнительную оплату (при необходимости) может оказать автору статьи услугу в виде перевода на английский язык и транслитерации списка литературы. Стоимость перевода одной статьи – 200 руб. Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ и авторам из числа субъектов зарубежных стран осуществляется бесплатно.

Каждый выпуск журнала обрабатывается редакционно-издательским отделом в онлайн-программе разметки Artculus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ – российский индекс научного цитирования, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: 454091, область Челябинская, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, каб. 113.

Тел.: (8-351) 790-07-04; (8-351) 263-35-95.

E-mail: onr@uyrgii.ru.