

**ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЫМАНАХ**



**2014 `3 (16)**

# ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2014'3 (16)

## В НОМЕРЕ:

Памяти ушедших

Музыкальная культура  
Юга России

Аспекты современной  
музыкальной  
культуры

Проблемы музыкальной  
науки

Исполнительское  
искусство

Проблемы  
музыкального театра

**Подписной индекс  
в каталоге «Роспечать»  
79315**

Оформить подписку  
можно в любом  
почтовом отделении России

Научный журнал

Издается с 2004 года

С 2014 выходит четыре раза в год

ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

**Руководитель проекта** – Крылова Александра Владимировна,  
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

**Главный редактор** – Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат  
искусствоведения, доцент

**Ответственный секретарь, технический редактор** –  
Наянова Влада Евгеньевна

**Редактор-корректор** – Жабинский Константин Анатольевич,  
старший библиограф

**Редактор-переводчик** – Горочная Василиса Валерьевна,  
кандидат экономических наук

**Члены редакционной коллегии:**

П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)

А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Н. И. Ефимова, д-р иск., проф. (Россия)

Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)

Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)

Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)

Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)

В. Н. Холопова, д-р иск., проф. (Россия)

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шах, д-р иск., проф. (Россия)

И. П. Дабаева, канд. иск., проф. (Россия)

Л. Атлас, доктор (PhD), проф. (Великобритания)

В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)

М. Джулиани, доктор (PhD), проф. (Италия)

Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)

Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)

В. Исмаилов, doctor of philosophy, проф. (Азербайджан)

Т. Майтесян, doctor of FA, проф. (Бельгия)

Е. Мироненко, doctor of FA, проф. (Молдова)

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доцент. Обложка А. А. Селицкий  
Верстка В. А. Козьяков

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23  
E-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 28.11.2014. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11,25. Тираж 500.

Отпечатано в типографии

ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

Все архивные комплекты Южно-Российского музыкального альманаха также со-  
держатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Россий-  
ский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных  
WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de  
Littérature Musicale (RILM).

# SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

## 2014'3 (16)

Academic journal  
Founded in 2004  
Since 2014 the journal has been published quarterly  
ISSN 2076-4766

**Founder and publisher:**  
**Rostov State Rachmaninov Conservatoire**

The journal is registered with Federal Service for Supervision  
in the Sphere of Mass Communication, Communications  
and the Protection of Cultural Heritage  
Registration Certificate: ПИ № ФС77-29002

**Academic supervisor of the project** – Alexandra Krylova,  
Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

**Editor in chief, Manager** – Elena Andruschenko,  
PhD in Art Studies, Associate Professor

**Executive Editor** – Vlada Nayanova

**Proofreader** – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

**Editor and Translator** – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

**Members of the Editorial Board:**

Polina Volkova, Grand PhD in Art Studies, Grand PhD in Philosophy,  
PhD in Philological Studies, Professor (Russia)

Andrey Denisov, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)

Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Tatyana Shak, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Irina Dabayeva, PhD in Art Studies, Professor (Russia)

Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)

Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)

Marco Juliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)

Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Belarus)

Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Studies, Professor (Ukraine)

Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophy, Professor (Azerbaijan)

Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)

Elena Mironenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Moldova)

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor  
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

The mailing address of the editorial board: 23 Budyonnovskiy av.,  
Rostov-on-Don, Russia. Postal Code in Russia: 344002  
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library  
eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is  
registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Lit-  
térature Musicale (RILM).

## IN THE ISSUE:

IN MEMORIAM

MUSIC CULTURE  
OF THE SOUTH RUSSIA

ASPECTS OF MODERN  
MUSIC CULTURE

PROBLEMS  
OF MUSICAL STUDIES

PERFORMING ART

PROBLEMS  
OF MUSICAL THEATRE

**Subscription index**  
**79315 in Rospechat Agency**  
**catalogue**

The subscription is available  
at any post office of Russia

# СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

## ПАМЯТИ УШЕДШИХ IN MEMORIAM

<i>А. Цукер. Памяти В. М. Гузия (1928–2014).....</i>	<i>5</i>
<i>A. Tsuker. In memory of V. Guziy (1928–2014)</i>	
<i>Э. Стручалина. Памяти Н. Ф. Тифтикиди (1921–2014).....</i>	<i>8</i>
<i>E. Struchalina. In memory of N. Tiftikidi (1921–2014)</i>	

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

<i>Н. Мещерякова. Анатолий Цукер – musicus ludens: штрихи к портрету юбиляра.....</i>	<i>11</i>
<i>N. Mescheryakova. Anatoly Zucker – musicus ludens: traits to the portrait of the jubilee man</i>	

## АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

<i>А. Аракельян. Достижения музыкальной науки и современные задачи военной реформы в России (к проблеме актуализации научных исследований в отечественных Вооружённых Силах).....</i>	<i>20</i>
<i>A. Arakelyan. Achievements of musicology and modern targets of the military reform in Russia (Towards the problem of actualization of scholar researches in the Armed Forces of our country)</i>	

## ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

<i>З. Марковская-Шунькова. Становление и развитие еврейской культурно-музыкальной традиции на территории Российской империи в XIX – начале XX столетий.....</i>	<i>26</i>
<i>Z. Markovskaya-Shunkova. The formation and development of the Jewish cultural-musical tradition in territory of the russian empire in the XIX<sup>th</sup> – beginning of the XX<sup>th</sup> centuries</i>	
<i>С. Школяренко. Новаторство Ф. Шопена в области фортепианной фактуры: полижанровость, концертность, камерность.....</i>	<i>32</i>
<i>S. Shkolyarenko. F. Chopin’s innovating in the sphere of piano facture: polygenre-ness, concert and chamber tendencies</i>	
<i>Д. Рубцова. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика.....</i>	<i>38</i>
<i>D. Rubtsova. French chamber instrumental music of the period after C. Debussy: national traditions and new language stylistics</i>	
<i>М. Линник. Р. Геника – корреспондент «Русской музыкальной газеты» в Харькове (рецензии на камерные и симфонические собрания 1896–1916 гг.).....</i>	<i>43</i>
<i>M. Linnik. R. Genika as a correspondent of the «Russian musical journal» in Kharkov (reviews of chamber and symphonic meetings, 1896–1916)</i>	
<i>Е. Чёрная. «Окно в музыку» А. Караманова: неостилика в жанре детского фортепианного альбома.....</i>	<i>51</i>
<i>E. Chyornaya. «The window to music» by A. Karamanov: neostylistics in the genre of children’s piano album</i>	

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

<i>А. Крыгин.</i> «Чакона» И. С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: опыт интонационно-исполнительского анализа .....	58
<i>A. Krygin.</i> I. S. Bach's «Chaconne» in transcription for guitar by A. Segovia: a trial of intonation-performing analysis	
<i>Т. Гердова.</i> Исполнительская деятельность пианистов-профессионалов Донбасса (конец XIX – первая треть XX вв.) .....	64
<i>T. Gerdova.</i> Performing activities of Donbass professional pianists (the end of the XIX <sup>th</sup> – the first third of the XX <sup>th</sup> century)	
<i>С. Давыдов.</i> Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации в джазе .....	69
<i>S. Davydov.</i> Complexes of pianistic facture as a source and means of artistic interpretation in jazz	

## ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

<i>И. Палкина.</i> Становление театрального дела в Новочеркасске и Ростове-на-Дону: 1840–1870-е годы .....	78
<i>I. Palkina.</i> Formation of theatre business in Novocherkassk and Rostov-on-Don: 1840–1870s	
<i>О. Твердохлебова.</i> «Бал-маскарад» Дж. Верди в неоклассическом духе .....	83
<i>O. Tverdokhlebova.</i> G. Verdi's «Un ballo in maschera» in the neoclassical spirit	
Правила оформления и публикации статей .....	88

# ПАМЯТИ УШЕДШИХ IN MEMORIAM

А. М. ЦУКЕР

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## ПАМЯТИ В. М. ГУЗИЯ (1928–2014)



**Н**а 87-м году ушёл из жизни Владимир Михайлович Гузий, заслуженный деятель искусств России, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Ушёл как-то по-деловому, быстро и прозаично, не привлекая к этому особого внимания. Ещё за несколько дней до смерти он, следуя учебному расписанию, побывал в консерватории, занимался со студентами, общался с коллегами. По-другому он уйти и не мог – даже в этом оказался верен себе. Именно таким В. М. Гузий был при жизни: человеком дела, энергичным, работоспособным, предельно организованным, точным до пунктуальности и, вместе с тем, спокойно-сдержанным в эмоциях, не любящим аффектации, обладающим редким

самообладанием. Вспоминается его 85-летие. Юбиляр, которого ждали с поздравлениями на Учёном совете, попросту не пришёл на чествование, явно не придавая особой значимости круглой дате; Владимир Михайлович предпочёл в собственный день рождения «от звонка до звонка» отработать в классе со своими учениками.

След, оставленный В. М. Гузием в жизни и судьбе Ростовской консерватории, без преувеличения можно назвать огромным. Это был один из «отцов-основателей» донского музыкального вуза, первый проректор в истории РГМПИ–РГК. Впрочем, я знал Владимира Михайловича ещё до приезда в Ростов – по Новосибирску, где учился в те годы. В. М. Гузия пригласили в Новосибирскую консерваторию на должность проректора по учебной работе в 1963 году. Ему было тогда всего 35 лет, но он уже обладал немалым музыкантским, педагогическим и административным опытом, приобретённым на Украине. В 1952 году, закончив Львовскую консерваторию (по классу тромбона профессора П. Гуляева, ученика знаменитого В. Блажевича) и аспирантуру Института искусствознания, фольклористики и этнографии Академии наук Украины, В. М. Гузий начал преподавательскую деятельность в Киевской консерватории: он вёл курсы истории украинской музыки, народного творчества, архивно-библиографическую и редакторскую практику. Параллельно с этим, Владимир Михайлович заведовал учебной частью, руководил сектором практики, научным студенческим обществом консерватории. В 1957 году он был назначен заместителем начальника Управления учебных заведений Министерства культуры Украины.

С первых же дней работы в Новосибирской консерватории В. М. Гузий выдвинулся на лидирующие позиции. Без него в вузе не решался ни один вопрос – учебный или финансовый, научный или хозяйственный. Владимир Михайлович был прекрасным организатором научной

жизни вуза. Именно при нём в консерватории начали проводиться масштабные межвузовские научные конференции с приглашением гостей из всех республик бывшего Советского Союза. Многие участники названных конференций стали в дальнейшем крупными учеными. В. М. Гузий активизировал методическое сотрудничество консерватории с музыкальными училищами огромного региона Сибири и Дальнего Востока, проводя многолюдные разнопрофильные смотры-конкурсы, придавал новый импульс работе НСО, добился открытия аспирантуры. При новом проректоре были построены общежитие консерватории, дополнительный этаж в учебном корпусе, началось строительство концертного зала. По сути, он курировал все строительные работы, при необходимости разрешая соответствующие проблемы столь же уверенно, как и учебные или научные. Помимо этого, В. М. Гузий был сведущ в экономических и финансовых нюансах деятельности бюджетного учреждения и вполне мог бы занять должность главного бухгалтера. Далее, будучи по основному образованию тромбонистом, он заведовал кафедрой духовых инструментов, а в качестве музыковеда, прекрасно ориентировавшегося в библиотечном и архивном деле, руководил архивно-библиографической практикой у теоретиков. Поиску литературы по заданной теме, культуре оформления библиографических списков и умению работать с каталогами я научился именно у В. М. Гузиева.

За какое бы дело ни брался Владимир Михайлович, он проявлял редкую целеустремлённость, последовательность и убеждённость. Трудности не останавливали его, скорее напротив – подстёгивали, он любил вступать с ними в единоборство и преодолевать, испытывая азарт и радостную приподнятость, – «есть упоение в бою». Поэтому назначение на должность проректора вновь создаваемого вуза в Ростове, организация учебного заведения «с нуля» стали звёздным часом В. М. Гузиева. Здесь ему было предложено поле деятельности с таким количеством проблем, от которого любой другой пришёл бы в уныние. Прежде всего, наряду с формированием материально-технической базы, следовало решить кадровый вопрос. Как и свойственно Владимиру Михайловичу, достигнутый им результат оказался выше самых оптимистических ожиданий. Новый вуз, полагал В. М. Гузий, надлежит укомплектовать первоклассной профессурой. Он разыскивал специалистов соответствующего уровня по всему Советскому Союзу: в Москве, Алма-Ате, Ташкенте, Киеве, Горьком, Владивостоке и, конечно, в Новосибирске, откуда с ним в Ростов приехал ряд ведущих педагогов. Владимир Михайлович настолько зара-

жал авторитетных коллег своим энтузиазмом и убеждённостью, что ему верили. Г. Коган, В. Топилин, Я. Слободкин, А. Амитон, С. Куцовский, М. Дрейер, А. Зданович, М. Ожигова, Б. Зейдман, Н. Орлов, Л. Хинчин, Н. Тифтикиди – блистательные имена! Так закладывались профессиональные традиции, формировались школы, обеспечивающие тот запас прочности, который позволил впоследствии Ростовской консерватории стать одним из наиболее динамично развивающихся музыкальных вузов страны.

Подготовка студентов в новорождённом учебном заведении (тогда называемом Ростовским государственным музыкально-педагогическим институтом) была организована идеально и находилась под личным контролем проректора. Он знал в подробностях мельчайшие детали учебного процесса на всех факультетах, помнил об академических успехах и проблемах каждого студента. Уровень требований был установлен высочайший – как выражался Владимир Михайлович, «по максимуму». С первых дней существования института в нём заурядная научная и концертная жизнь – этими сферами, в качестве проректора «по всем вопросам», также руководил В. М. Гузий.

Особым предметом его заботы была вузовская библиотека. Полагая, что она является едва ли не самым важным звеном полноценного жизнеустройства современного учебного заведения, Владимир Михайлович формировал библиотечные фонды по крупицам – направлял многочисленные заказы в издательства и выписывал литературу из-за рубежа, обследовал букинистические магазины и скупал у пенсионеров. Целенаправленная и кропотливая работа принесла свои плоды: в стенах вуза удалось собрать немало редких нотных изданий, книжных раритетов. В. М. Гузий знал библиотечное дело досконально, что позволяло ему курировать обучение штата библиотечных сотрудников и руководить всей библиографической работой, которая требует максимальной концентрации внимания и профессиональной оснащённости. Благодаря усилиям Владимира Михайловича, Ростовская консерватория сегодня обладает одной из лучших музыкальных библиотек страны.

Работая в РГМПИ–РГК на протяжении 47 лет существования вуза, В. М. Гузий дважды назначался проректором, многие годы заведовал кафедрой духовых инструментов, которую сам же ранее создавал. Им были организованы крупные международные конференции «История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах», в которых принимали участие знаменитые профессора-духовики из России, Белоруссии, Молдовы, Литвы, Уз-

бекистана, Украины, такие как Ю. А. Усов, А. Т. Скобелев, А. А. Федотов, И. Ф. Пушечников, В. В. Сумеркин, Б. В. Ничков, А. К. Будрис. Владимир Михайловичем были подготовлены к печати и опубликованы материалы этих представительных форумов. Кроме того, В. М. Гузий выпустил в свет два межвузовских сборника статей, посвящённых исполнительству на духовых и ударных инструментах, ряд собственных научных и методических работ, семь выпусков нотографического указателя «Музыка XX века» для всех оркестровых духовых инструментов. Над этими справочными изданиями, отмеченными скрупулёзной обстоятельностью и представляющими большую ценность для музыкантов-практиков, Владимир Михайлович работал вплоть до последних дней жизни.

Свыше 60 лет В. М. Гузий посвятил педагогической деятельности; из них около полувека он преподавал в Ростовской консерватории. Достижения Владимира Михайловича в ука-

занной сфере впечатляют. Выпускниками его классов тромбона и тубы, камерного и духового ансамбля являются лауреаты международных, всесоюзных, всероссийских конкурсов: Е. Гнездилов, Г. Гречухин, А. Маркович, Ю. Ячменцев и многие другие. В. М. Гузий умел создать в классе атмосферу подлинного творчества, высокой требовательности и принципиальности. Молодых музыкантов привлекали в нём безукоризненный вкус, чувство стиля, яркая образность языка, эрудиция и профессиональная компетентность. Личные человеческие качества Владимира Михайловича неизменно являлись колоссальным воспитательным примером для студентов. Судьба разбросала его воспитанников по разным городам и странам. Но где бы ни были сегодня выпускники В. М. Гузия, в их памяти, как и в памяти коллег, Владимир Михайлович навсегда останется жизненным камертоном, образцом человеческой и музыкантской честности, Личностью с большой буквы.

ПАМЯТИ В. М. ГУЗИЯ (1928–2014)

В мемуарном очерке воссоздаётся многогранный облик видного отечественного музыканта – педагога, организатора музыкального образования, пытливого исследователя. Характеризуется подход В. М. Гузия к формированию профессорско-преподавательского состава современного музыкального вуза, организации учебного процесса, комплектованию библиотечных фондов. Особое внимание уделяется

многолетней работе В. М. Гузия в Ростове-на-Дону, персональному вкладу музыканта в создание и динамичное развитие Музыкально-педагогического института (ныне – Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова).

*Ключевые слова:* В. М. Гузий, Новосибирская консерватория, Ростовский музыкально-педагогический институт, профессиональное музыкальное образование, вузовская музыкальная педагогика.

IN MEMORY OF V. GUZIY (1928–2014)

In the memoir essay the many-side image of prominent native musician – pedagogue, organizer of music education, inquisitive researcher – is reconstructed. The approach by V. Guziy to the formation of pedagogical staff of modern musical high school, organization of educational process, acquisition of library funds is characterized. Special attention is paid to long-term work of

V. Guziy at Rostov-on-Don, his personal contribution to making and dynamic development of Musical-Pedagogical Institute (now Rostov Rachmaninov Conservatoire).

*Key words:* V. Guziy, Novosibirsk Conservatoire, Rostov Musical-Pedagogical Institute, professional musical education, high-school musical pedagogic.

**Цукер Анатолий Моисеевич**

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: amzucker@rambler.ru

**Tsuker Anatoly M.**

Grand PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Music history  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: amzucker@rambler.ru



Э. А. СТРУЧАЛИНА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## ПАМЯТИ Н. Ф. ТИФТИКИДИ (1921–2014)



**27** мая 2014 года в возрасте 92 лет ушёл из жизни Николай Фомич Тифтикиди – известный российский музыковед, почётный профессор Ростовской и Алма-Атинской консерваторий, председатель комитета по культуре и член Совета Московского общества греков (1989–1993), тонкий музыкант, пылкий учёный, замечательный педагог.

Имя Н. Ф. Тифтикиди особенно дорого ростовчанам – консерваторцам старшего и среднего поколений. С деятельностью Николая Фомича и его коллег минувшего времени связан ответственный исторический этап становления донского музыкального вуза. Н. Ф. Тифтикиди был одним из тех, кто с момента организации РГМПИ–РГК отдавал свой талант музыканта и педагога на благо общего дела, закладывая основу для формирования и дальнейшего развития современного образовательного учреждения. В лице Николая Фомича, педагогически ярко одарённого, наделённого редкими душевными качествами, наши студенты обрели прекрасно и глубоко ими почитаемого Учителя.

После открытия музыкально-педагогического института в Ростове-на-Дону (1967) Николай Фомич Тифтикиди был приглашён на кафедру теории музыки и композиции для преподавания теоретических дисциплин. Спустя год Н. Ф. Тифтикиди стал руководителем этой кафедры (1968–1976), позднее, с 1976 по 1984 годы, занимал должность проректора по научной работе.

Николай Фомич глубоко ощущал свои семейные и национальные корни. Вспоминая родителей, их нелёгкую судьбу, вновь и вновь остро переживая события собственного детства и юности, он с гордостью подчёркивал, что родился в семье потомственных понтийцев (1921, Грузия, Боржоми). Когда маленького Нико Тифтикиди отдали учиться в музыкальную школу (1929, Баку), сначала по классу фортепиано, а затем скрипки, он самостоятельно начал осваивать игру на понтийской лире. В годы консерваторской учёбы (с 1941, Баку), прервавшейся из-за ссылки семьи в Казахстан, он осознал, что глубоко любит музыку, что ему интересен педагогический труд, и ощутил глубокую признательность своему учителю Николаю Семёновичу Чумакову, который поддерживал талантливого студента и верил в него. В 1990-е годы, когда Николай Фомич готовил к публикации сборник своих научных работ («Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества», 1992), он посвятил книгу «памяти дорогого Учителя – незабвенного Николая Семёновича Чумакова».

В жизни Н. Ф. Тифтикиди был светлый и счастливый период, связанный с переездом в Алма-Ату. Там, после многих лет мытарств в ссылке, он получил возможность закончить учёбу в консерватории (1952) и преподавать в музыкальном училище. Там же Николай Фомич встретил свою будущую жену, дорогую его сердцу Эмилию Афанасьевну, и у них родилась нежно любимая дочь Елена. Наконец, в Алма-Ате Н. Ф. Тифтикиди узнал о своей реабилитации (1955). Вскоре его пригласили в Алма-Атинскую консерваторию на кафедру теории музыки (1956), которую тогда возглавлял широко известный учёный, профессор Иосиф

Игнатъевич Дубовский, один из авторов ценного в научном и методическом отношении учебника гармонии, выдержавшего много изданий и широко применяемого в отечественной педагогической практике. Встречи с подобными людьми высокой чести и достоинства из сферы музыкальной науки и педагогики были своего рода вехами на жизненном пути Николая Фомича.

В Алма-Ате Н. Ф. Тифтикиди включился в научную работу, связанную с исследованием казахской домбровой музыки. Верный себе, он первоначально освоил игру на казахской домбре, после чего создал серьёзный и основательный научный труд, с присущей ему ответственностью подходя к обоснованию каждого положения упомянутого исследования. Николай Фомич стремился подвергать тщательной проверке любой из выдвигаемых научных тезисов, чему способствовали консультации авторитетного учёного, музыкального теоретика Валентины Николаевны Холоповой, с которой Н. Ф. Тифтикиди был дружен все последующие годы. Подготовленную научную работу Николай Фомич защитил в качестве кандидатской диссертации (1977, Ленинград). Его исследование «Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана», с благодарностью воспринятое в Алма-Атинской консерватории, было оценено как важный вклад в изучение инструментальной музыки казахского народа.

Годы работы на кафедре теории музыки и композиции Ростовского музыкально-педагогического института явились для Н. Ф. Тифтикиди не только продолжением его профессиональной деятельности, начавшейся в Алма-Ате, но и неким новым жизненным этапом. Нико-

лай Фомич по-прежнему с увлечением и подъёмом занимался научными исследованиями, его музыкально-теоретические статьи регулярно публиковались. Однако ведущей всё-таки была педагогическая работа: движимый желанием обновить музыкально-теоретические курсы (среди которых выделялся сложный и крайне важный курс гармонии), он стремился приблизить учебные курсы к требованиям современности.

В 1998 году Н. Ф. Тифтикиди с женой переехал в Москву и сосредоточился на сфере музыкально-просветительской деятельности, воспринятой им как служение культуре греческого народа. Николая Фомича и ранее воодушевляла благородная цель – возрождение культуры греков Причерноморья. Он вложил немалый труд в организацию Первого Всесоюзного фестиваля греческой культуры и искусства, серии концертов в России, Греции, на Кипре (1990), в подготовку Всероссийского конкурса исполнителей на понтийской лире (1992), в создание греческого культурного центра «Арго» (1991–1993) и т. д. Позднее Николай Фомич уделял большое внимание проблемам аудиозаписи, расшифровки и нотации греческих песен (1993–1999) и очень гордился тем, что в 2001 году в греческом городе Салоники состоялась презентация составленного им сборника «110 мелодий понтийских песен».

Все мы – те, кто был рядом с Николаем Фомичом Тифтикиди в годы его работы в Ростовской государственной консерватории, и те, кто ныне преподаёт или учится в вузе, – глубоко благодарны ему за его неутомимый труд. Мы низко склоняем головы в знак скорби и нашей памяти о дорогом и незабвенном Учителе.

---

---

ПАМЯТИ Н. Ф. ТИФТИКИДИ (1921–2014)

---

---

Автором очерка освещаются важнейшие этапы биографии крупного отечественного музыковеда-исследователя и педагога. Характеризуются приоритетные направления научно-методической и организаторской деятельности Н. Ф. Тифтикиди – создателя кафедры теории музыки и композиции Ростовского музыкально-педагогического

института. Отмечен вклад Н. Ф. Тифтикиди в музыкальное просветительство, популяризацию новогреческой музыкальной культуры.

*Ключевые слова:* Н. Ф. Тифтикиди, Алма-Атинская консерватория, Ростовский музыкально-педагогический институт, новогреческая музыкальная культура.

•—————• IN MEMORY OF N. TIFTIKIDI (1921–2014) —————•

The author of the essay covers most important stages of biography of native musicologist – researcher and pedagogue. Priority directions of scholar-methodic and organization activities by N. Tiftikidi – creator of Music theory and composition Department of Rostov Musical-Pedagogical

Institute – are characterized. N. Tiftikidi's personal contribution to musical enlightenment and popularization of New-Greece musical culture is marked.

*Key words:* N. Tiftikidi, Alma-Ata Conservatoire, Rostov Musical-Pedagogical Institute, New-Greece musical culture.

**Стручалина Эвелина Алексеевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
*Россия, 344002, Ростов-на-Дону*  
*e-mail: riocons@mail.ru*

**Struchalina Evelyn A.**

PhD, Associate Professor of the Department of Music theory and composition  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
*Russia, 344002, Rostov-on-Don*  
*e-mail: riocons@mail.ru*



# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### АНАТОЛИЙ ЦУКЕР – MUSICUS LUDENS: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ЮБИЛЯРА

Анатолий Цукер в современном музыкальном сообществе широко известен как музыковед, учёный, педагог и музыкальный просветитель: профессор, доктор искусствоведения, автор многочисленных научных публикаций, действительный член Российской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, председатель правления Ростовской композиторской организации, кавалер ордена Дружбы, лауреат премии им. Д. Д. Шостаковича, организатор и председатель Диссертационного совета, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова...

Если согласиться с тем, что музыковед – не пассивный наблюдатель художественных процессов, а прямой их участник, соиздатель и реформатор, лучше всего о нём как о творце расскажут его творения. Ярким, своеобразным и самобытным детищем А. М. Цукера, безусловно, является созданный и руководимый им на протяжении 35 лет Ростовский молодёжный музыкальный клуб, позднее переименованный в «Рондо». С рассказа о Клубе и начнётся наше юбилейное повествование.

«Клуб – это я»... Действительно, слегка перефразировав знаменитый афоризм властителя Франции, Анатолий Цукер с полным основанием мог бы отнести это определение к своему любимому детищу. За три с половиной десятилетия существования Клуба, бесспорно, обновлялся, всегда оставаясь, тем не менее, психологически точным портретом своего создателя и зеркалом, отражающим его судьбу и природу индивидуальности. И в этом заключается весомая – но не единственная – причина того, что главный виновник появления в Южной столице уникального музыкально-просветительского «проекта» уже не в силах отделить себя от Клуба и упразднить его в одночасье – как образ мыс-

лей, как манеру восприятия самой жизни, не только музыки.

«Я уже не раз спрашивал себя, зачем я продолжаю играть в эту игру, почему не закрою “лавочку” и не уйду – тихо, не прощаясь...». Размышляя подобным образом вслух «наедине со всеми» завсегдатаями Клуба, Цукер, как и собравшиеся в уютной театральной гостиной, хорошо понимает, что ни им, ни тем более ему не преодолеть *клубной* зависимости, поскольку этот Клуб создавался «не по службе, а по душе». Что послужило побудительным мотивом? Ответ на этот вопрос Цукер, послушный давней своей привычке облекать Мудрость в Забаву, преподносит в форме классического английского анекдота. Герой этой истории, оказавшись на необитаемом острове, соорудил три постройки. «Первая – это дом, в котором я живу, – поясняет он любопытствующим, – вторая – клуб, в который я хожу. А третья – клуб, в который я не пойду никогда». «Должен же был и я куда-нибудь ходить», – как всегда, логично, неожиданно и быстро Цукер подводит собеседника к изящному резюме.

Однако на вопрос о том, стремился ли он приблизить провинцию к столице, напитать Ростов «московским климатом», Цукер отвечает отрицательно, скорее всего – потому, что уже тогда, в далеком 1977-м, в момент создания Клуба, был вполне независим от места своего обитания. Не случайно же так легко и внезапно сменялись города на карте его судьбы: Новосибирск, в котором он родился, Свердловск, в котором протекали детство, юность и первые годы профессионального обучения, опять Новосибирск, который оставил в жизни Цукера особый след, хотя и уступил роль судьбоносного города Ростову... На Юг России пылливый студент стремительно переместился вслед за наставницей и духовной матерью – Лией Яков-

левой Хинчин, избравшей вновь открытый музыкальный вуз (в 1967-м, за 10 лет до рождения Клуба) своим творческим полигоном. Вместе с Н. Ф. Орловым она организовала кафедру истории музыки, первым и блестящим выпускником которой Анатолий Цукер стал, как говорится, «на одном дыхании», освоив два последних курса за год. Позднее, в конце 1980-х, Цукер возглавил эту кафедру, а пока обретал здесь опыт «универсальной педагогики», справляясь с целым комплексом учебных дисциплин.

В процессе общения с Лией Яковлевной Хинчин будущий педагог, ученый и просветитель прошел азы Школы свободомыслия. Ещё в новосибирский период для Цукера главным центром притяжения была, конечно же, Лия Яковлевна Хинчин. И не просто в Новосибирскую консерваторию, а именно к ней приехал учиться этот «молодой нахал» – так, привычно шутя, назвала она Цукера при первой встрече, которая состоялась в Киеве благодаря стараниям его мамы, знавшей Лию Яковлевну раньше. «Эта встреча всё во мне перевернула...», – так напишет Цукер в воспоминаниях «Моя Лия» [2, с. 378]. Юноша мгновенно почувствовал её магнетическую власть и затем всегда и повсюду был готов испытывать на себе воздействие, как он выразится позже, шоковой педагогики Л. Я. Хинчин [2, с. 379], подвергаясь мощным разрядам её могучей любви и строжайшей требовательности. Л. Я. Хинчин требовала от своих учеников полной интеллектуальной мобилизации: нельзя было мыслить поверхностно, вяло («вполнакала»), трюизмы не допускались и жёстко высмеивались. Сполна испытав на себе «поурочное снятие стружки», «перепады из горячего в холодное» [2, с. 378], воспитанники класса профессора Л. Я. Хинчин получали сильнейшую прививку против штампа и примитива, обретали в профессии радость свободного творческого полёта. Само же слово «музыковедение» в её преломлении никогда не теряло связи с ключевым словом «музыка»: Лия Яковлевна была неотделима от рояля и, работая параллельно на вокальной кафедре, преподавала камерное пение, а в классе своего супруга, замечательного певца и педагога, профессора А. П. Здановича осуществляла генеральную линию художественного воспитания молодых певцов. По существу, всех, кто соприкасался с ней, она в широком смысле *просвещала*, приобщая к стилю Шёнберга, Стравинского, Метнера, нетрадиционно трактуя творчество Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. Не желая «соответствовать» трафаретам, Лия Яковлевна вполне отвечала представлениям об Учителе как о человеке, который призван не столько обучить студента

определённым навыкам, сколько помочь в обретении себя, реализации внутреннего потенциала. «Уроки свободомыслия» Л. Я. Хинчин порой не нуждались в вербальном выражении: своих воспитанников она напутствовала и вдохновляла собственным духом и жизненным примером. Л. Я. Хинчин героически держала удар, когда в пору лихой войны с «космополитами» оказалась в числе педагогов, уволенных из Киевской консерватории. Спустя годы, приняв от духовной матери эстафету руководства кафедрой, Цукер усвоил ещё одну науку: не поддаваться ни на какие материальные приманки и карьерные посулы, не поступаться независимостью ни ради комфорта, ни ради сытого благоденствия – никогда!

Природный дар предвидения, сопутствующий обычно педагогическому таланту, позволял Лии Яковлевне не только предугадать будущее ученика, но и предчувствовать тех, кто станет ему спутниками, соратниками, опорой. Перед самым окончанием вуза словно невзначай, на одной из научных конференций в Ленинграде, она познакомила Цукера с Арнольдом Наумовичем Сохором, и эта встреча оказалась судьбоносной.

Создавая аналитический портрет своего научного руководителя, бывший аспирант, ныне – авторитетный исследователь, подметит в А. Н. Сохоре черты, свойственные ему самому. И прежде всего – свободу от «эстетического снобизма»: «А. Сохор...был одним из немногих, кто спустился с “олимпа” академической науки, чтобы пристально рассмотреть процессы, происходящие в области массового музыкального творчества. Начиная с первой фундаментальной научной монографии о советской массовой песне и книги об одном из ее выдающихся творцов В. Соловьёве-Седом... вплоть до работ “Бит или не бит?” (о рок-музыке), “О массовой музыке” эта тема сквозной нитью проходит через всё его научное творчество» [3, с. 37]. Впервые центром исследовательских интересов явилась «практика общественного бытования музыки» с учётом «всех звеньев общественно-музыкальной коммуникации» [3, с. 36].

Новаторская позиция А. Н. Сохора освободила музыкальную науку от косной привычки делить стили и жанры на «высокие» и «низкие», «далекие» и «близкие» научному сообществу, достойные и недостойные исследовательского внимания. Развивая сохоровские идеи и отвергая такой «искусственный отбор», Цукер в своих устных выступлениях и научных трудах закономерно апеллирует к опыту синоптиков, сопоставляемых с музыковедами: авторам метеопрогноза не позволено «выбирать» погоду, их

задача – по возможности объективно, добросовестно и беспристрастно описывать происходящее в природе, независимо от того, нравится ли наблюдаемое им лично или нет.

Важнейшей заслугой своего Учителя Цукер считает открытое им новое чрезвычайно перспективное направление, связанное с изучением массовых жанров: А. Н. Сохор «...фактически дал ключ к изучению данного феномена для последующих поколений музыковедов». И тут же приходится посетовать: «Правда, этим ключом до сегодняшнего дня мало кто воспользовался, а современное музыкознание всё ещё буксует перед пёстрым, многообразным, с трудом поддающимся систематизации миром массовой музыки» [3, с. 37].

Самому Цукеру удалось по назначению применить этот универсальный ключ – открыть с его помощью врата в широкую область прикладного музыкознания и новую сферу изучения жанрово-стилевого взаимодействия академической и массовой музыки. Отсюда пролегал путь в инновационную педагогику, активно влияющую на социальный статус профессии музыковеда и непосредственно меняющую возможности и перспективы современного музыкального вуза. В практику последнего Цукер ввёл оригинальные авторские курсы «Проблемы массовых жанров» и «Теория и методика музыкально-просветительской деятельности», после чего занялся утверждением новых музыковедческих специализаций и разработкой консерваторской программы музыкального менеджмента.

Среди многочисленных трудов исследователя, посвящённых данной проблематике, выделим два названия, которые можно считать программными. Это монография «И рок, и симфония» (1993) – своеобразный творческий манифест ученого, обобщивший важнейшие идеи его докторской диссертации, и авторский сборник избранных статей «Единый мир музыки» (2003), отразивший основные направления профессиональных поисков музыканта. Клубу в этой связи предстояло сыграть особую роль: и творческой лаборатории, и своеобразной «сцены», где апробировались вызревавшие идеи, гипотезы, концепции, и опытного участка, на почве которого проросли всходы будущих открытий. Но всё это сложилось не вдруг, хотя и порождало у окружающих впечатление лёгкой, артистичной игры...

В пору профессиональной молодости, за четыре года до создания Клуба, его создатель пережил один из своих триумфов. Защиту кандидатской диссертации «Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича: тема и образ народа»

(1973) в широко известном тогда ЛГИТМиКе под руководством А. Н. Сохора очевидцы признали едва ли не самой яркой, а местные острословы окрестили самой «сладкой»: руководитель – Сохор, аспирант – Цукер...

Сладость успеха окрыляла, и почти накануне рождения Клуба в биографии преуспевающего музыканта наступил московский период – далеко не продолжительный, но значительный и ёмкий. За короткое время, прожитое в столице, Цукер прекрасно освоил новую культурную среду, обзавёлся важными профессиональными контактами (не карьерного – творческого плана, оказавшихся теми зернами, которые прорастут в его крупных монографиях о творчестве Н. Ракова, Г. Фрида, М. Таривердиева, в тематике будущих клубных вечеров). Там же, в Москве, Цукер обогатился воистину бесценным для себя опытом работы Московского молодёжного музыкального клуба, который с восторгом воспринимал как «своеобразную форму музыкального просветительства, умную, действенную, воспитывавшую не только меломанов, а людей, остро мыслящих и чувствующих» [6, с. 94]. Пример Московского клуба прежде всего привлекал «особой атмосферой непринуждённости, дружелюбия, доверительности общения, когда полностью преодолевается дистанция между профессионалами – композиторами, исполнителями, музыковедами – и самой широкой слушательской аудиторией, заседания превращаются в живую увлекательную беседу, а нередко и в горячий спор, в котором нет незаинтересованных» [6, с. 93].

Впрочем, клуб Ростовский не стал механически выполненной копией своего прообраза. «Наш клуб отличается от московского тем же, чем, к примеру, я отличаюсь от его создателя и руководителя», – замечает Цукер. Однако «несходные черты», оттенённые кровными родственными узами, объяснялись не только различным «отцовством». Основателю ростовского Музыкального клуба, в отличие от москвичей, надлежало без громких деклараций и широко вещательных посулов приступить к спасению своих земляков от провинциального однообразия и «застойной» апатии. При этом, разумеется, Цукер превосходно ощущал пульс южного города и другие особенности его энергичного, активного организма. Ростовчане никогда не довольствовались отведёнными им параметрами городской инфраструктуры. Их духовное бытие, как это часто бывает в провинции, направлялось негласным принципом замещения. Так, в Ростове были проблемы с высшим музыкальным образованием. Донская консерватория, просуществовав недолго, закрылась

в конце 1920-х годов после преобразования в музыкальный техникум (затем – училище), новый музыкальный вуз возник лишь четыре десятилетия спустя – в 1967 году. Но именно в этот период исторической паузы профессиональный уровень не раз переименованного Ростовского музыкального училища по всем параметрам приближался к консерваторскому. Другой пример: до 1999 года в городе не было оперного театра, зато существовала великолепная оперная студия при знаменитом на всю страну заводе «Ростсельмаш». И, наконец, отметим показательную ситуацию с городскими клубами. Канули в Лету вместе с предшествующей эпохой сословные клубы – появились иные, призванные сплотить городскую интеллигенцию. Назовём, в частности, Общество книголюбов при Дворце культуры «Ростсельмаш», руководимое неутомимой, влюблённой в поэзию и музыку Милославой Бибики (врачом и пианисткой в одном лице); Клуб филофонистов, в жизни которого ведущую роль играл музыковед Евгений Уринсон (позднее входивший в актив Музыкального клуба), – упомянутые объединения, бесспорно, являлись «будителями» общественной активности в музыкальной сфере.

И всё же именно Клуб Цукера стал музыкально-просветительским центром Ростова (донской «музыкальной Меккой» назовут его журналисты), притягивая к себе преподавательские кадры молодого музыкального вуза, исполнительские силы филармонии и энергичный, инициативный костяк Ростовской композиторской организации, связывая прочными нитями исполнительство, педагогику и науку. Помимо этого, Клубу предстояло справиться с задачами, которые не могло решить ни одно культурно-просветительское учреждение: стать Школой музыкальных дискуссий и Школой музыкального восприятия – слушания музыки, притом музыки разной и почти всегда живой (к записям здесь прибегали редко). В столь трудном начинании Цукеру помог его природный дар публициста (полное отсутствие способности писать... вяло, сухо, назидательно) и достаточно большой к тому времени опыт лекторской работы, который обернулся отрицанием нравоучительных лекций и наукообразных докладов.

Здесь Цукер проявил удивительное единение мысли с Григорием Фридом – своим предшественником и вдохновителем в трудном деле «клубостроения». Уже самим фактом создания Московского молодёжного музыкального клуба Фрид отвергал «кабинетную науку» или «музыковедение для избранных». Мысли о несовершенстве традиционной формы концер-

та были в равной степени близки и Цукеру, и Фриду. «Между исполнителем и значительной частью аудитории существует разрыв, разобщённость. Нередко концерт есть некий ритуал, удовлетворяющий чувству престижности, потребительства...» [1, с. 15]. Разделяя эти взгляды руководителя Московского клуба, Цукер и его творческая команда были солидарны с Фридом в определении слушательского восприятия как особой формы творчества, формирующей самостоятельность суждений. Мнения и оценки собравшихся обретали в атмосфере клуба самостоятельную – почти художественную ценность, утверждая культ свободно мыслящей личности. Атмосфера игры, противоположная суровому ритуалу, провозглашала свободу действия и торжество индивидуальности (благодаря чему Цукер вступал в виртуальный диалог с другим единомышленником – автором универсальной теории игры Й. Хёйзингой).

Как случается нередко, поиск новых форм просветительства сопровождался попытками усвоения, суммирования и воплощения в реальность опыта минувших эпох, связанного с одной из ранних светских форм бескорыстного наслаждения музыкальными шедеврами – с салоном. Разумеется, реставрировать опыт салонного восприятия музыки как целостность в новых исторических условиях было бы вряд ли возможно и уместно. К тому же Цукер в своих публикациях приводит примеры того, что в светских салонах музыку нередко слушали вполуха, превращая её в малозначимый, приятный и несущественный фон.

А чем стал Клуб для его основателя? Заметим, что в Ростове-на-Дону – крупном, развитом, но всё же провинциальном городе – Цукер не просто создавал клуб для себя, как часто заявлял он с трибуны и в кулуарах; не только дарил городу неизведанную доселе интеллектуальную игру, как могло показаться при поверхностном рассмотрении, – он решился на большее. Наделённый изрядной долей социального оптимизма, молодой педагог, учёный и публицист формировал художественную среду, занимался её строительством – по существу музыкальным *инжинирингом*. И вновь следует подчеркнуть, что Цукер фактически запатентовал своё творческое изобретение в среде, мало отвечавшей ему по духу и цели. Новую разновидность художественной коммуникации, отнюдь не копировавшую ни концерт, ни лекцию, ни спектакль, землякам и современникам Цукера предлагалось освоить в специфической обстановке: в стране *неслышных речей*, в атмосфере *молчаливников*. Более того, клуб явился социальным пророчеством – предтечей многочислен-

ных ток-шоу, дискуссионных трибун, телевизионных мостов, «музыкальных рингов», самых разнообразных полемических проектов. При этом всего четыре десятилетия отделяли клуб от приснопамятного 1937 года, когда по стране одна за другой катились волны репрессий, увенчанные детально режиссируемыми политическими спектаклями. В момент рождения клуба ещё вершили людские судьбы уцелевшие свидетели и участники нескончаемых «чисток» – ритуальных акций, во время которых доминировало безотказное и беспроегрывное «клише», лейтмотив верноподданнических речей, звучавших подобно присяге и применяемых в качестве «оберега» (увы, не гарантировавшего ораторам «прав на неприкосновенность»): «Так считает товарищ Сталин – и так считаю я!».

И вдруг в общественной среде, насквозь пронизанной подобным монополизмом, родился дискуссионный клуб, чьим ядром и смыслом оказалось живое общение на почве музыки – музыкой вдохновлённое, полемикой пронизанное. Центром притяжения для всех участников клубных заседаний – независимо от темы вечера и стиля исполняемой музыки – был *свободный микрофон*, которым действительно *свободно* – без цензуры и согласования – пользовался любой присутствующий. Так в недрах Музыкального клуба зарождался интерактив – задолго до его появления в прямом эфире на радио и телевидении, где власть всемогущего цензора длилась еще полтора десятилетия (до 1992 года).

Бесспорно, как уже говорилось, пример для подражания у Цукера был, но Московский молодёжный музыкальный клуб во главе с блистательным Григорием Фридом – композитором, художником, просветителем – возник в иных условиях. «Место рождения» в данном случае имело большое значение. Клуб в столице и клуб в провинции – совсем не одно и то же, хотя цели совпадают: он призван служить трибуной и исповедальней, прожектором и индикатором, мерой вещей и явлений. Естественно, столичным слушателям и в ту пору было из чего выбирать, – музыкальному клубу, существующему в среде искушённой и даже избалованной, следовало завоевывать свою аудиторию, бороться за неё. Однако стоящая перед периферийным клубом задача: «пробуждать» публику, готовя к встречам с музыкой разных стилей и направлений, – выглядела не менее сложной.

И созидание новой художественной среды потребовало от Цукера не только воспитания слушателей, но и планомерного «наведения мостов» между сценой и залом, между столицей и регионом. Ставил ли перед собой молодой энтузиаст именно эту цель – привлечения сто-

личных музыкантов в провинцию, – ответить непросто. По крайней мере, до зарождения в Ростове музыкально-клубной традиции на сценических площадках города никогда ещё не было такого наплыва ярких профессиональных сил. Не случайно в юбилейном приношении Сергея Яковенко ростовскому Клубу звучала и такая строка: «Под Цукера дудку играло и пело / Уже не одно знаменитое тело».

Донская провинция, существовавшая тогда, как и другие регионы, в условиях дефицита – продовольственного, информационного, художественного, – с появлением Клуба наполнилась музыкальными впечатлениями. Среди гостей клубных вечеров были именитые Сергей Слонимский и Борис Тищенко, Юрий Фалик и Леонид Афанасьев, Гия Канчели и Валерий Гаврилин, молодые в ту пору композиторы Виктор Екимовский, Владимир Рябов, Александр Раскатов. Завсегдатаев клуба радовали своим мастерством корифеи современного исполнительства. Вечера с участием Марии Лемешевой, Сергея Яковенко, Людмилы Белобрагиной, Маргариты Фатеевой, Дмитрия Башкирова, Наума Штаркмана, Алексея Любимова, Алексея Скавронского, Марины Мдивани, Марка Пекарского и его ансамбля ударных инструментов, джаз-ансамбля «Аллегро» Николая Левиновского и фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского превращались в творческие сенсации. Навсегда в анналах благодарной памяти остались встречи с Микаэлом Таривердиевым, Игорем Ойстрахом (вечер памяти Давида Ойстраха)... «Какие имена!» – в пору процитировать реплику старой Графини из «Пиковой дамы».

Приток интеллектуальной элиты был связан и с выступлениями на клубных вечерах выдающихся чтецов-артистов, среди которых блистали Яков Смоленский, Вячеслав Сомов, Александр Кутепов, Рафаэль Клейнер, Антонина Кузнецова и снискавший восторженную любовь ростовчан основоположник искусства художественно-сценического чтения Дмитрий Журавлев. Огромная роль в клубном общении принадлежала устному рассказу – наряду с дискуссией, он стал главным «инструментом» преподнесения музыкального материала. Бесспорно, в этом плане был неподражаем создатель Клуба – Анатолий Цукер выступал виртуозом импровизации и искромётной шутки. Рядом с ним подлинных высот живого устного общения достигали гости. Так, Сергей Яковенко очаровывал публику не только замечательным певческим даром. Легендарная Лидия Либединская в своих мемуарных рассказах воссоздала живую «связь времён» между юными посетителями клуба и корифеями отечественной



культуры, лично ей хорошо знакомыми: А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Фадеевым, К. Чуковским, Ю. Олешей, Б. Пастернаком, М. Светловым, Д. Самойловым... И музыка представляла перед собравшимися *иной* – в колоритной оправе исторического и художественного контекста, не изолированной, не извлечённой из него, как это зачастую бывает в концертах.

Подобное единство является своеобразной доминантой публицистического дарования Цукера. Исходя из этого, можно охарактеризовать юбиляра его же словами, обращёнными к В. А. Моцарту, герою целого ряда цукеровских научных публикаций: «...творчество... отмеченное погружённостью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осязаемым воссозданием её конкретных деталей, подробностей, ситуаций и, прежде всего, человеческих характеров» [4, с. 17]. Сама же атмосфера клубных заседаний вполне отвечает дискуссионному духу, некогда рождённому творчеством другого постоянного объекта научных наблюдений Цукера – М. Мусоргского: «И даже там, где споры шли как будто бы о музыке, их настоящей темой была жизнь». Названная «переключка», с одной стороны, объясняется тем, что создатель Клуба, подобно творцу народных музыкальных драм, наделён «независимым социально-аналитическим даром» [5, с. 34]. С другой стороны, о чём напомнил в юбилейной речи, посвящённой Клубу, его «крёстный отец» (в ту пору – глава регионального отделения Союза театральных деятелей), по праву увенчанный званием народного артиста СССР Михаил Бушнов, «люди всегда были смыслом жизни Цукера, это – его творческая константа на протяжении долгих лет». Сказанное позволяет убедительно обосновать принадлежность Клуба не только прикладному музыковедению, но и более широкой сфере *человековедения*.

Изначально, как было принято и в столичном Клубе, тематика ростовских вечеров определялась самыми серьёзными музыковедческими проблемами, в то же время далеко выходя за границы академического музыковедения. «Наш современник Бах», – так называлось первое, без преувеличения – историческое, заседание клуба. За ним последовали всё новые и новые темы, поражавшие свежестью и нетривиальностью: «Культура и мода», «Вечер смешной музыки», «Джаз и музыкальная классика», «Поэт с гитарой», «Карл Орф и Давид Тухманов», «Орфей у микрофона», «Музыка и физика звука», «Музыка и цветы» (вечер с участием флористов), «Музыка и молодёжь», «Вечер заигранной музыки», «Кармен на льду», «Жизнь полна импровиза-

ций», «Музыка и общение», «“Серьёзные” и “лёгкие” жанры», «Музыка улиц и подземных переходов». С музыкальными темами соседствовали литературные: «Поэзия – моя держава», «Антимиры Андрея Вознесенского», «Моя Цветаева», «Гамаюн – птица вещая: К 100-летию со дня рождения Александра Блока», «Владимир Маяковский: Поэзия. Театр. Музыка».

Проявляя интерес к поэзии, Цукер стремился создать некую литературную форму, погружая клубные вечера в атмосферу изящной литературной игры. Чего только стоят лаконичные рубрики в клубных афишах! Они напоминают подзаголовки приключенческих романов. При всей своей непринуждённости и игривости, именно эти рубрики, по признанию Цукера, являлись предметом особой заботы клубного актива, требуя большого напряжения, неспешного обдумывания, тщательной отделки и лишь потом «выстреливая, как искры из ракет», заигрывая со слушателем, дразня его любопытство, будя воображение. Прочитываем, к примеру, одну из афиш – клубного вечера памяти Михаила Светлова: «“От Гренады до Каховки”. “Человек, похожий на самого себя”. “Баллада о вечной юности”. “Жанна д’Арк и рабфакровка”». А вот как играют и переливаются смысловыми оттенками подзаголовки афиши, приглашавшей на вечер «заигранной музыки»: «“Механизм популярности”. “Садовый симфонизм”. “Сколько сонат у Бетховена?”. “Поп-музыка Шопена”». Деликатная манера направлять воображение слушателя, не ограничивая его строгими рамками, проступает в афише вечера «Музыка и общение»: «“И скучно, и грустно”. “Похвала роскоши”. “Лучше хором”. “Вопросы и ответы”».

Объединяющим мотивом клубных вечеров, сопутствовавшим их необычному тематическому многообразию, служила импровизационность. Она полностью отвечала природе ростовского Клуба, ведь и на свет он появился фактически спонтанно. «Я согласился на создание Клуба, поскольку в силу неопытности не подозревал, чем это обернётся», – с присущим ему юмором говорил Ростислав Почикаев, тогдашний директор ростовского Дома актёра, вспоминая о первых клубных заседаниях. Там всегда царил свободное слово, которое было если и не «в начале», то уж, конечно же, в союзе с музыкой. Вспомним и о тесном единстве поэзии и музыки в старинных русских салонах. Прямую генетическую связь с ними сохраняет современный Музыкальный клуб – ему выпала на долю та же общественная роль: служить «лёгкими», которыми, по мнению Б. Чичерина, в XIX столетии дышала «со всех сторон сдавленная» общественная мысль. Но структурной

особенностью Клуба была его вариативность, которую Цукер считает основой жизненного процесса и которая диктовалась временем. «Когда страна молчала, Клуб дискутировал и возражал, искал истину в споре, – размышляет Цукер. – Когда же в стране зашумели митинги, а ток-шоу заполнили эфир, Клуб, всегда шагавший “не в ногу”, затих и потянулся к интимному общению, переместившись со сцены театрального зала в уют театральной гостиной».

При этом главное осталось неизменным: каждое заседание клуба по-прежнему является порождением той особой профессиональной сферы, которой Цукер предан с юности. Это – *устное* музыковедение для всех (не только для профессионалов), которое, бесспорно, отличается от письменного, сугубо научного. Заметим, что увлечённость подобным «живым словом» никогда не мешала Цукеру позиционировать себя как успешного талантливого учёного. Более того, в его профессиональной жизни обе названных области никогда не теснили, а взаимно дополняли, стимулировали друг друга, сосуществуя в единстве. Темы его книг и статей словно вышли из Клуба, пройдя апробацию и одобрение у слушателей, а затем вновь возвратившись к истокам. Сказанное относится, наряду с упоминавшимися ранее монографиями Цукера о современных композиторах, и к другим его книгам и статьям, весьма разнообразным по тематике: «Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы» (2008), «Драматургия Пушкина в русской оперной классике» (2010), «С. Б. Куцовский. Вариации длиной в жизнь» (2012).

Впрочем, и перечисленные научные исследования не замыкаются в особом пространстве, куда приглашены лишь знатоки, а простым смертным вход заказан. Многочисленные публикации буквально заряжены идеями и проблематикой тех международных конференций, инициатором которых стал Цукер в бытность свою проректором по науке Ростовской консерватории. Конференций за время его многолетней работы состоялось немало – хороших и разных. Среди них: «Моцарт – Прокофьев», «Рахманиновские дни в Ростове», «Бытовая музыкальная культура: история и современность», «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему», «Искусство на рубежах веков», «Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве», «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе», «Музыкальный театр: вчера, сегодня, завтра». К слову сказать, подобным проектам, реализованным Цукером, чаще всего принадлежала более чем весомая роль как в его собственной профессиональной деятельности, так и в даль-

нейшем развитии отечественной науки: талантливый менеджер неизменно выступал и в качестве инициатора коллективных исследований по самым актуальным темам. Кроме того, упомянутые международные форумы всегда сопровождались большими фестивальными программами, словно выделяя курсивом центральную научную проблему, интересующую исследователя, к какой бы теме он ни обращался. Это – бытование музыки в культурно-исторической среде прошлого и настоящего; это – стихия живого звучания, управляемая тремя участниками музыкально-художественного процесса: композитором, исполнителем и слушателем.

К названным аспектам живого творческого бытия Цукер сумел привлечь профессиональное сообщество, сплотив его вокруг научных форумов, объединив исследования различных авторов, российских и зарубежных, в музыкально-исторических сборниках. Некоторые из опубликованных изданий воссоздают проблемный контекст определённых конференций, в других соответствующая тематика преломляется по-новому: «Моцарт – XX век» (Ростов н/Д, 1993), «Рахманинов в художественной культуре его времени» (Ростов н/Д, 1994), «Старинная музыка сегодня» (Ростов н/Д, 2004), «Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве» (Ростов н/Д, 2008) и др.

Итак, мы с полным основанием называем юбиляра *человеком* *влиятельным*, возвращая этому словосочетанию первоначальный смысл: речь идёт о личности, существенно изменившей смысл и статус избранной профессии, умеющей реально воздействовать на окружающий музыкальный мир и современные представления о нём. Общее количество опубликованных работ А. М. Цукера сегодня приближается к цифре 200, а география научных публикаций на редкость обширна: Волгоград, Вологда, Воронеж, Майкоп, Москва, Нижний Новгород, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Самара, Санкт-Петербург, Саратов, Тамбов, Челябинск в России и Кембридж, Киев, Лондон, Нюрнберг – за рубежом.

Впрочем, главное заключается не в цифрах и названиях, а в самой сути явления: на протяжении всей профессиональной жизни Цукер собственным примером – в противовес музыковеду созерцающему – утверждал новый тип музыковеда созидающего, склонного к импровизации и игре. А главный объект его научного наблюдения и созидания – *единый мир музыки* – породил особенный сплав различных специализаций, имя которому, по аналогии с прообразом, – *единый мир музыковедения*. Мир этот многоцветен и прекрасен...

### ЛИТЕРАТУРА

1. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы: О Московском молодёжном клубе: статьи и очерки. М.: Сов. композитор, 1987. 240 с.
2. Цукер А. Моя Лия // Южно-Российский музыкальный альманах–2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 378–379.
3. Цукер А. Рыцарь музыкознания // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 31–38.
- Цукер А. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя...» Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование // Южно-Российский музыкальный альманах–2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 14–22.
4. Цукер А. Шостакович и Мусоргский: музыковедческие саморефлексии // Южно-Российский музыкальный альманах–2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 33–41.
5. Цукер А., Селицкий А. Григорий Фрид. М.: Советский композитор, 1990. 240 с.

### REFERENCES

1. Frid G. Muzyka – Obschenie – Sud'by: O Moskovskom molodyozhnom klube [Music – Communication – Fate: On the Moscow Youth Club]: articles and essays. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. 240 p.
2. Tsuker A. Moya Liya [My Leah]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh–2004 [South-Russian Music Anthology–2004]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2005. P. 378–379.
3. Tsuker A. Rytsar' muzykoznaniiya [The Knight of Musicology]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2013. № 4. P. 31–38.
4. Tsuker A. «Ty, Motsart, nedostoin sam sebya...» Malen'kaya tragediya Pushkina kak mif i kak khudozhestvennoe issledovanie [«You, Mozart, are unworthy of yourself...» Little Tragedy by Pushkin as a Myth and Artistic Research]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh–2006 [South-Russian Music Anthology–2006]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2007. P. 14–22.
5. Tsuker A. Shostakovich i Musorgskiy: muzykovedcheskie samorefleksii [Shostakovich and Mussorgsky: Musicological Self-reflections]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh–2006 [South-Russian Music Anthology–2006]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2007. P. 33–41.
6. Tsuker A., Selitskiy A. Grigoriy Frid [Grigory Fried]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 240 p.

### АНАТОЛИЙ ЦУКЕР – MUSICUS LUDENS: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ЮБИЛЯРА

Автор исследует музыковедческое творчество Анатолия Моисеевича Цукера в разных ипостасях, представляя его как учёного, педагога и музыкального просветителя. Большое внимание уделяется тому влиянию, которое оказала на профессиональное формирование А. М. Цукера «школа свободомыслия», пройденная молодым музыкантом под руководством учителя – Лии Яковлевны Хинчин. Не меньшее значение придаётся также влиянию на творческие взгляды А. М. Цукера другого наставника – Арнольда Наумовича Сохора, который вооружил его исследовательским инструментом, позволяющим изучать зависимость массовых жанров от условий их бытования и представлять органичную взаимосвязь музыки академической и массовой. В статье предлагается оценивать музыковеда не как пассивного

созерцателя, а как активного участника и реформатора художественного процесса. С этой точки зрения оценивается социокультурное значение созданного А. М. Цукером Ростовского молодёжного музыкального клуба – «школы свободного слова» и восприятия разнообразных музыкальных жанров и стилей. Автором сделан вывод о том, что А. М. Цукер сумел не только позиционировать себя в области современной науки, инновационной педагогики и прикладного музыкознания, но и утвердил новый статус музыковеда создающего, склонного к импровизации и игре.

Ключевые слова: А. М. Цукер, Л. Я. Хинчин, А. Н. Сохор, Ростовский музыкальный клуб, Г. С. Фрид, музыкально-художественная коммуникация, музыкальное просветительство, прикладное музыкознание.

————— ANATOLY TSUKER – MUSICUS LUDENS: —————  
TRAITS TO THE PORTRAIT OF THE JUBILEE MAN

The author explores the musicological creative work by Anatoly Tsuker in various guises, presenting him as a scholar, pedagogue and music educator. Much attention is paid to the researcher that impact on the professional formation of Tsuker School of free-thinking that the young musician was held under the guidance of their teacher Leah Jakovlevna Khinchin. The specific attention is also attached to another of his mentor Arnold Sokhor, who influenced the creative views by Tsuker and has armed him with the research tools enabled him to study the dependence of mass genres from conditions of their existence and to interrelationship between academic and mass music. The paper proposes the musicologist to be evaluated not as a passive observer but as an active participant

and reformer of the artistic process. From this point of view the Rostov Youth Musical Club created by Tsuker is assessed to have social-cultural value as a school of freedom of expression and perception of various musical genres and styles. The article contains an important conclusion that Tsuker has managed not only to position itself in the field of modern art studies, innovative pedagogy and applied musicology, but also he approved a new status of musicologist – creative and non-contemplating, and thus prone to improvisation and play.

*Key words:* A. Tsuker, L. Khinchin, A. Sokhor, Rostov Youth Musical Club, G. Fried, musical-artistic communication, musical enlightenment, applied music scholarship.

**Мещерякова Наталья Алексеевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и кафедры сольного пения  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*e-mail:* natali863@bk.ru

**Mescheryakova Natalya A.**

PhD, Associate Professor of the Department of Music history and Department of Solo singing  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*e-mail:* natali863@bk.ru



# АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE



А. Е. АРАКЕЛЬЯН

*Оркестр штаба Северо-Кавказского регионального командования  
Внутренних войск МВД России*

### ДОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ВОЕННОЙ РЕФОРМЫ В РОССИИ (К ПРОБЛЕМЕ АКТУАЛИЗАЦИИ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВООРУЖЁННЫХ СИЛАХ)



**К**ак известно, в июле 2013 года приказом министра обороны Российской Федерации С. Шойгу была создана первая в истории Вооружённых Сил РФ научная рота. Ее личному составу предписывалось выполнять специальные задания, связанные с разработкой новых видов оружия, кибернетических и компьютерных устройств для нужд оборонного ведомства, а также синтезированием нетрадиционных видов топлива. Эта инициатива была поддержана ведущими специалистами военно-промышленного комплекса, безусловно заинтересованными в регулярных и продуктивных контактах с компетентными представителями потенциальных заказчиков, в притоке свежих идей, порождаемых непосредственно воинской службой нашего времени. Положительно высказался по поводу предполагаемых научных разработок и Союз ректоров российских вузов, отметивший необходимость увеличения количества профилированных военных кафедр в отечественных институтах, академиях и университетах, целенаправленного наращивания численности аналогичных научных рот в подразделениях основных родов войск. В дальнейшем была проведена организационная работа по созданию очередных шести рот указанного профиля (срок – до конца 2014 года), перспективным же планом предусматривается полномасштабная поддержка соответствующего процесса вплоть до окончания военной реформы в стране (2020 год).

По-видимому, в ближайшем будущем следует ожидать и расширения диапазона иссле-

довательской деятельности научных рот. Неуклонное возрастание сложности решаемых задач в сфере боевой подготовки влечёт за собой необходимость пересмотра всего комплекса нормативных требований к образовательной оснащённости военнослужащих, их общекультурному тезаурусу и психологической устойчивости. Столь же закономерен и последовательный пересмотр ныне распространённых (и фактически устаревших) подходов к организации быта и досуга рядового и младшего командного состава. В данном аспекте роль научных изысканий, связанных с музыкой, представляется весьма существенной. Утвердившееся и поддерживаемое на протяжении многих десятилетий стереотипное представление о второстепенной по преимуществу роли музыки в армейской жизни (совершенствование строевых навыков, художественная самодеятельность и приятное времяпрепровождение в часы досуга) нуждается в основательной «ревизии». Обозначим лишь некоторые направления, требующие основательной научной разработки и дальнейшей адаптации к требованиям современной армейской жизни.

Одно из этих направлений связано с так называемой комплементарной (или традиционной) медициной, весьма активно изучающей лечебно-оздоровительный потенциал музыки – автономный либо реализуемый в условиях комплексной арт-терапии. В частности, Рушель Блаво, ныне возглавляющий Научно-исследовательский институт традиционной народной медицины и музыкальной терапии в Санкт-

Петербурге, высказывает убежденность в том, что XXI столетие явится эпохой «прорыва» в реализации колоссальных возможностей музыкотерапии (см.: [3]). Сотрудниками названного института разработана оригинальная система лечения «музыкой исцеляющей». Речь идет о специально подготовленных и продуманно используемых музыкальных композициях, оказывающих лечебное и оздоровительное воздействие на пациентов. По мнению Рушеля Блаво, эффективность подобного воздействия может быть обоснована исходя из теоретической предпосылки: организм любого человека есть сложный «ансамбль» многочисленных органов, образующих различные системы и подсистемы. Каждому из этих органов еще до нашего рождения генетически задан определенный ритм вибрации, согласуемый с аналогичными ритмами других «элементов системы». Любой человеческий недуг в своих истоках связан с отклонением от нормальных вибраций некоего органа или группы органов. Соответственно, идея лечебного воздействия предопределяется необходимостью регуляции упомянутых «биомеханизмов» и восстановления оптимальных вибрационно-частотных характеристик всех органов и тканей пациента.

Заметим, что подступы к подобному комплексному использованию «вибрационных факторов» наблюдались и ранее. Так, в 1980-е годы Е. Т. Аракельян предложил использовать осциллограф для контроля за процессом выздоровления больных после операций на гортани, на голосовых связках и т. д. В рамках проекта «Центр-регион» под руководством С. В. Кольцова уже в наши дни были созданы аппараты «Зенит» и «Буря» для комплексной диагностики и лечебно-оздоровительного воздействия с учетом специфики некоторых заболеваний. Вместе с тем, достижение более существенных и весомых результатов, соотносимых с данным направлением комплементарной медицины, требует многократной активизации исследовательской деятельности при участии высококвалифицированных музыкантов, что представляется вполне реальным в условиях функционирования современных научных рот. Речь идет, в частности, о накоплении репрезентативного статистического материала (например, в военных госпиталях) по поводу воздействия на человеческий организм консонирующих и диссонансирующих музыкальных созвучий или аккордов.

Оппозиция «консонанс–диссонанс» традиционно привлекала внимание музыкантов (и теоретиков, и практиков) на протяжении многих столетий. Напомним, что в общепри-

нятой терминологии соотношение двух звуков по высоте звучания называется интервалом. Это соотношение может быть последовательным или одновременным. Мелодическими называют интервалы, образуемые звуками, которые извлекаются последовательно, гармоническими – интервалы, возникающие благодаря одновременному сочетанию двух звуков. Из разнообразных комбинаций мелодических интервалов складываются мелодии. Любая из них представляет собой чередование консонирующих и диссонансирующих интервалов.

Консонанс в музыке подразумевает согласованность, мягкость сочетания звуков, как бы сливающихся друг с другом и создающих впечатление «гармоничности» в процессе слухового восприятия. Диссонансом, напротив, принято именовать звуковое сочетание, лишённое подобной согласованности, резкое, нестройное, способное вызвать у слушателя безотчётное беспокойство и тревогу. Современное разделение созвучий на консонирующие и диссонансирующие сложилось в европейской музыкальной теории и практике после утверждения 12-ступенного равномерно-темперированного строя, будучи многократно апробированным в творчестве нескольких поколений композиторов.

Специалисты полагают, что одним из решающих аргументов в пользу данной системы темперации могла явиться универсальная – логически обоснованная, весьма наглядная и практичная – модуляционная техника, позволявшая быстро и без особых усилий перемещаться из выбранной тональности во множество других, включая самые отдалённые, с помощью так называемых энгармонически равных (одинаковых по звучанию, но различных по названию) интервалов и аккордов. Отмечается и необходимость единой настройки в «гетерогенных» исполнительских составах, объединявших певцов с инструменталистами разных «амплуа» (клавир, орган, струнные, духовые). Впрочем, допустимо полагать, что выбор «музыкальной общественности» не в последнюю очередь был предопределён и разрешением ситуации с диссонансами и консонансами. Благодаря 12-ступенной темперации количество консонирующих интервалов заметно возросло: скажем, интервал уменьшённой кварты (вроде бы очевидный диссонанс) оказался равным консонирующей малой терции, уменьшённая септима явно «смягчилась» от энгармонического равенства с большой секстой (диссонанс, не отличимый от консонанса вне тонального контекста), и т. д. А ведь в условиях нетемперированного строя безусловная разница между этими «интервалами-близнецами» сохранилась бы...

Психологами давно и вполне убедительно доказано, что преобладание консонансов и сопутствующая им эмоциональная атмосфера мягкости, «приятности» способствуют хорошему настроению слушателя. Воспринимая «консонансную» музыку, человек непроизвольно начинает улыбаться, подпевать или насвистывать понравившийся мотив, выстукивать увлекательный ритмический рисунок... (см.: [4, с. 22–27]). Если же этим слушателем является военнослужащий – пациент госпиталя, подобная реакция, несомненно, заключает в себе и терапевтический эффект, позволяющий ускорить процесс выздоровления. Очевидно, специалисты с музыкальным образованием, включённые в состав научных рот, могли бы установить наличие определённой зависимости между важнейшими характеристиками воспринимаемых музыкальных произведений (жанр, стиль, автор, образный строй, эмоциональная палитра) и спецификой их оздоровительного действия на различные типы заболеваний, ранений и травм. Такая информация представляла бы несомненный интерес и для практической медицины вообще, и для военной (в свете задач которой темпы восстановительно-оздоровительных процессов являются крайне существенным показателем) в особенности.

Заслуживает внимания и статистика прямо противоположного характера, связанная с негативными воздействиями отдельных параметров музыкального произведения. Сошлёмся, к примеру, на весьма распространённую сегодня привычку (особенно у молодежи) к чрезмерной громкости звучания прослушиваемой музыки. Следует напомнить, что вполне комфортный уровень воспроизведения – порядка 50–60 децибел – зачастую превышает в полтора и даже в два раза, порождая стрессовые реакции у окружающих (что выглядит неудивительным, поскольку уровень громкости 120 децибел примерно соответствует «акустическому удару» при взлёте современного реактивного авиалайнера) и снижение слуховой чувствительности у «горе-меломанов». Согласно результатам экспериментально-психологических исследований, более-менее продолжительное восприятие музыки в такой ситуации неизбежно приводит к возникновению «наркотического эффекта», а в перспективе – к формированию соответствующей «зависимости», требующей психотерапевтического вмешательства и наносящей здоровью военнослужащего огромный вред. Изначально конфронтационный и саморазрушительный характер подобной «любви к музыке» усугубляется тем, что в глазах некоторой части любительской аудитории подоб-

ная «сверхгромкость» служит неотъемлемой составляющей определённого музыкального стиля или направления (в частности, ряда «экстремальных» сфер джазовой, рок- и поп-музыки). Учитывая сказанное, можно полагать, что привлечение компетентных специалистов, уверенно ориентирующихся в истории эстрадной музыки XX – начала XXI веков и способных чётко, аргументированно, с использованием достоверных фактов (и аудиозаписей) опровергнуть «дилетантские заблуждения», будет весьма полезным не только в плане коррекции вкусовых пристрастий современной молодежи, но и в контексте профилактики специфически «музыкальных» заболеваний военнослужащих.

Обозначенная проблема художественных (или, шире, эстетических) предпочтений позволяет нам обратиться к еще одному перспективному направлению научных изысканий в современных Вооруженных Силах. Речь идёт о планомерных крупномасштабных музыкально-социологических исследованиях, позволяющих с высокой степенью достоверности «опознавать» и фиксировать актуальные тенденции в сфере молодёжных интересов и увлечений. (Как известно, в настоящее время подобные исследования из-за дефицита финансирования проводятся выборочно, по отдельным регионам, необходимая периодичность, способствующая выявлению социодинамики музыкальных предпочтений в границах хотя бы десятилетия, отсутствует). Например, в ряде национальных республик Российской Федерации (прежде всего – Северного Кавказа и Поволжья) сейчас обнаружилось тяготение к «синтезу традиций и современности» в эстрадной музыке. Фольклорные напевы, интонации, аутентичные или «стилизированные» поэтические тексты, традиционные хореографические элементы, инструментарий, исполнительская манера более-менее удачно совмещаются при этом с рок- и поп-аранжировками. Молодёжь соответствующих регионов проявляет явный интерес к подобным опытам местных композиторов, иногда наблюдаются попытки сочинять что-либо «в национальном духе» самостоятельно.

Указанная тенденция, по нашему убеждению, заслуживает внимания специалистов: она свидетельствует о наметившемся повороте российского молодого поколения к традиционным ценностям, о постепенном уходе от рабского подражания стандартам западной эстрады. Профессиональное содействие в этом аспекте, вероятно, допускает различные методы и приёмы: от знакомства с наиболее значительными достижениями фолк-рока и «фолккло-

ризованной» эстрадной музыки в целом, относящимися к советскому периоду (1960–1980-е годы), до освещения «первоисточков» – сочинений на фольклорные темы в творчестве композиторов-классиков. При этом далеко не обязательно ограничиваться хрестоматийными отсылками к наследию М. Глинки или П. Чайковского (русскими или украинскими напевами по преимуществу). Для расширения кругозора военнослужащих из различных регионов желательно подбирать менее известные высокохудожественные образцы, апеллирующие к фольклору определённой этнической группы или народности (произведения М. Балакирева, А. Глазунова, М. Ипполитова-Иванова, С. Ляпунова, С. Прокофьева, Н. Мясковского и др. – см.: [2]). Несомненно, прослушивание музыки должно сопровождаться подробными историческими справками относительно конкретных источников (песенных или танцевальных), наличествующих в данном произведении, творческих «сопряжений» автора с определённым регионом, и т. д. По нашему мнению, весьма актуальная задача, каковой сегодня представляется вовлечение молодёжи в «диалог» с классическим наследием, может быть эффективно решена благодаря умелому использованию информации, почерпнутой из современных музыкально-социологических исследований.

Упомянутая выше заинтересованность военнослужащих в музицировании как форме художественной самореализации перекликается с очередным направлением характеризующих научных изысканий – инновационными методиками развития музыкального слуха. Известно, что далеко не все призывники (да и военнослужащие-контрактники) обладают хотя бы первоначальными навыками звуковысотного интонирования. Многие из тех, кто пополняют ряды Вооружённых Сил, принадлежат к числу так называемых «гудошников» с диапазоном голоса в один-два звука. Разумеется, не обучаясь музыке в детстве (хотя бы на уровне кружков или студий, функционирующих сегодня в ряде общеобразовательных школ), эти «гудошники» фактически «законсервировали» собственный музыкальный слух и вокальный потенциал в откровенно плачевном состоянии. Мы убеждены: разрешить (хотя бы частично) тупиковую ситуацию, которая возникает в процессе коллективного музицирования военнослужащих с относительно развитым музыкальным слухом и вышеназванных «гудошников», позволяет использование технических средств обучения.

К примеру, ещё в 1970-е годы на Дону было разработано и запатентовано специальное устройство – тренажёр «ОДА» (определитель

диссонансов Аракестьяна, авторское свидетельство № 581488; заявителями на изобретение выступили Е. Т. Аракестьян и Ростовский музыкально-педагогический институт, ныне – Ростовская консерватория имени С. В. Рахманинова). Действующий макет устройства демонстрировался в павильоне «Народное образование» на ВДНХ СССР и был удостоен бронзовой медали (см.: [1, с. 43–47]). К сожалению, промышленный выпуск тренажёра осуществить не удалось из-за финансовых трудностей, сопутствовавших изготовлению промышленного образца. Устройство, о котором идёт речь, было призвано содействовать развитию звуковысотного музыкального слуха путем оперативной фиксации расхождений в звучании по высоте при одновременном унисонном исполнении предлагаемой мелодии или отдельных тонов. Обнаруживаемые расхождения фиксировались в единицах частоты (Гц), что позволяло воссоздать объективную картину исполнения. Для самостоятельных (индивидуальных) занятий предназначался специальный комплекс аудиотестов, разработанных в соответствии с принятыми государственными стандартами эталонных высотных характеристик.

Много лет спустя, уже в наши дни, актуальность описываемого технического средства обучения вновь была подтверждена специалистами. Сейчас в Производственном объединении при факультете информатики и вычислительной техники Донского технического университета осуществляются проектно-конструкторские и технологические работы по совершенствованию тренажёра «ОДА» и его адаптации к реалиям современной промышленности. Новая модель устройства, как мы полагаем, в ближайшей перспективе может пройти апробацию для последующего использования в отечественных Вооружённых Силах. И возобновление упомянутых работ именно в 2014 году, который был объявлен на общегосударственном уровне Годом культуры, представляется весьма знаменательным.

В данной статье были обозначены лишь некоторые сферы научных исследований, относящихся к области музыкальной культуры и заслуживающих внимания с учетом реализуемой сегодня общегосударственной военной реформы. По нашему убеждению, значительный научный потенциал, накопленный российским музыковедением, позволяет рассчитывать на эффективный вклад музыкальной науки в разрешение насущных проблем и удовлетворение возрастающих потребностей современной воинской жизни.



### ЛИТЕРАТУРА

1. Аракельян А., Аракельян Е. Развитие музыкального слуха техническими средствами // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2. С. 43–47.
2. Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов. М.: Музгиз, 1962. 216 с.
3. Блаво Р. Музыка здоровых сосудов: Исцеляющая сила звука. М.: Рипол Классик, 2010. 88 с.
4. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию: учеб. пособие. СПб.: Питер, 2003. 208 с.

### REFERENCES

1. Arakel'yan A., Arakel'yan E. Razvitie muzykal'nogo slukha tekhnicheskimi sredstvami [Development of Tuneful Ear by Technical Means]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2012. No. 2. P. 43–47.
2. Bachinskaya N. Narodnye pesni v tvorchestve russkikh kompozitorov [Folk Songs in Works by Russian Composers]. Moscow: Muzgiz Press, 1962. 216 p.
3. Blavo R. Muzyka zdorovykh sosudov: Itselyayuschaya sila zvuka [Music of Healthy Blood-Vessels: A Curing Power of Sound]. Moscow: Ripol Klassik Press, 2010. 88 p.
4. Deker-Foygt G. G. Vvedenie v muzykoterapiyu [Introduction into Musical Therapy]: educational supply. St. Petersburg: Piter Press, 2003. 208 p.

### ДОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ВОЕННОЙ РЕФОРМЫ В РОССИИ (К ПРОБЛЕМЕ АКТУАЛИЗАЦИИ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВООРУЖЁННЫХ СИЛАХ)

В статье рассматриваются перспективные направления исследовательской работы научных подразделений, организуемых в современных Вооружённых Силах России. Автором освещаются некоторые возможные пути взаимодействия прикладной военной науки и музыкознания. В частности, характеризуются достижения отечественной комплементарной медицины и музыкальной психотерапии, нуждающиеся в дальнейшем развитии и практическом использовании. Отмечаются большое значение музыкально-социологических опросов в молодёжной среде и необходимость целенаправленного привлечения военнослужащих к участию в подобных опросах. Автором обозначены позитивные тенденции в музыкальном творчестве молодёжи Северного Кавказа, способствующие возрастанию интереса к отечественному наследию музыкаль-

ной классики. Указанные тенденции благоприятствуют продуктивной музыкально-просветительской деятельности в воинских подразделениях региона. Стремление военнослужащих к творческой реализации своих дарований в сфере художественной самодеятельности предопределяет бесспорную актуализацию отечественных инновационных методик развития музыкального слуха. Упомянутые методики тесно связаны с применением технических средств обучения, что также находит отражение в статье.

*Ключевые слова:* Вооружённые Силы России, военная реформа, музыковедение, комплементарная медицина, музыкальная психотерапия, музыкально-социологические исследования, музыкальное просветительство, инновационные методики развития слуха, технические средства обучения.

ACHIEVEMENTS OF MUSICOLOGY  
AND MODERN TARGETS OF THE MILITARY REFORM IN RUSSIA  
(TOWARDS THE PROBLEM OF ACTUALIZATION OF SCHOLAR  
RESEARCHES IN THE ARMED FORCES OF OUR COUNTRY)

The article examines the perspective directions of research work of scientific sub-units which are organized in the modern Armed Forces of Russia. The author elucidates some possible ways of interactions between applied military scholars and musicology. In particular, achievements of native complementary medicine and musical psychotherapy which stand in need of subsequent development and practical use are characterized. The great importance of musical-sociological surveys in youth environment and the necessity of single-minded servicemen's enlisting in such surveys are noted. The author marks positive tendencies in musical creative work by North-Caucasian youth which lead to the increase in inter-

ests of young people for native classical musical heritage. These trends are favourable for the productive musical enlightenment in military units in the region. Servicemen's aspiration to realize their creative talents in the sphere of amateur determines indisputable updating of native innovative methods within the development of tuneful ear. Named methods are closely related to the application of technical means of education that is also reflected in the article.

*Key words:* Armed Forces of Russia, military reform, musicology, complementary medicine, musical psychotherapy, musical-sociological researches, musical enlightenment, innovative methods of development of tuneful ear.

**Аракельян Артём Егишевич**

начальник оркестра

Штаб Северо-Кавказского регионального командования Внутренних войск МВД России

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* metro-18@mail.ru

**Arakelyan Artyom E.**

orchestra chief

The Headquarters of the North-Caucasian regional command  
of the Internal troops of the MIA of Russia

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* metro-18@mail.ru



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

З. И. МАРКОВСКАЯ-ШУНЬКОВА

*Харьковская государственная академия культуры*

### СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX – НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЙ

Иудейская культура является одной из древнейших в мире. Её глубинные истоки в значительной степени питают и христианскую цивилизацию, возникшую на фундаменте еврейского религиозного наследия. Тысячелетняя история повлияла на формирование традиционной культуры иудейских общин и еврейского искусства, развитие которого происходило в процессе исторического взаимодействия принципов культурно-национальной идентичности и сложного кросс-культурного диалога с другими народами и цивилизациями. Оригинальным и интересным является еврейское музыкальное искусство, содержащее в себе культовую и светскую (народную и профессиональную) традиции.

Цель настоящей статьи – осмысление основных культурно-исторических векторов развития еврейской музыки в границах «черты оседлости» на протяжении XIX – начала XX столетий.

Основные задачи исследования:

- установить, каким образом наблюдаемая историко-культурная динамика воздействовала на формирование музыкального искусства евреев;
- определить характер религиозного влияния на процесс развития музыкальной культуры иудеев Российской империи в границах «черты оседлости» XIX – начала XX веков.

В исследовании использован методологический аппарат культурологии, искусствоведения и смежных гуманитарных наук, что позволяет всесторонне рассмотреть культурно-музыкальную традицию евреев «черты оседлости».

Восточноевропейские евреи на протяжении длительного периода жили замкнуто и обособленно (в отличие от своих западноевропейских собратьев), культурно-эволюционные измене-

ния в их среде вызревали достаточно долго и приобрели ясно очерченную направленность лишь к концу XIX – началу XX столетий.

Гораздо раньше оформилась сфера иудейского религиозного творчества, наполненного сакральным смыслом и повсеместно культивируемого национальными общинами. В XV–XVI веках на территории Российской империи окончательно сложилась традиция синагогального песнопения, по своей сути не отличавшаяся от традиций других еврейских общин. Почётное место здесь занимали канторы, чьё религиозное служение воспринималось с большим пиететом. Однако в материальном отношении канторы зачастую бедствовали и порой оказывались едва способными обеспечить собственное существование. В конце XIX – начале XX столетий канторское искусство расцвело с новой силой, воспринимаясь уже как своеобразное художественное явление. В границах «черты оседлости» появлялись города – центры канторского творчества – Ковно, Вильно, Ошмяны и др. Становились широко известными отдельные имена выдающихся канторов; так, например, среди тех, кто проживал на территории современной Украины, можно в первую очередь отметить Нисона Блюменталья, Давида Новаковского, Вольфа Шестаполя, Боруха Шорра [10].

Помимо культовой иудейской музыкальной традиции, в еврейских общинах возникло светское искусство музыкантов-клезмеров, которое явилось ответвлением восточноевропейского ашкеназского фольклора. Клезмер (в переводе с идиша – «музыкальный инструмент») – традиционная нелитургическая музыка восточноевропейских евреев, а также особый стиль её исполнения. В дальнейшем это название рас-

пространилось на всю иудейскую народную музыку. Термин «клезмерская музыка» впервые предложил в 1938 году советский музыковед, исследователь еврейского фольклора и еврейской культуры Мойше (Моисей Яковлевич) Береговский (1892–1961). Наряду с фольклором, клезмеры использовали в своём инструментальном творчестве целые темы или мелодические обороты, присущие хасидским нигунам [7]. Исполнительская активность клезмеров зависела от отношения к ним местного еврейского самоуправления (кагального управления), которое нередко запрещало выступления подобных музыкантов перед соплеменниками.

Клезмеры получили наибольшее распространение в Чехии, Венгрии, Румынии, а также на территории Российской империи (упомянем, в частности, Белоруссию, Литву, Польшу и Украину), что, бесспорно, было связано с возникновением штетлов и «черты оседлости». В целом деятельность клезмерских капелл ориентировалась на музыкальные потребности не только населения еврейских общин, но и многих почитателей из числа состоятельных христиан. Музыкантов, пользовавшихся большим спросом, приглашали с выступлениями как единоверцы, так и христиане, что свидетельствовало о высоком уровне исполнительского мастерства клезмеров, их общественном признании.

Клезмеры выступали на свадьбах, ярмарках, праздниках, иногда даже на балах в составе так называемых капелл, которые состояли из трех-пяти исполнителей. Основным музыкальным инструментом в таких капеллах была скрипка, звучание которой дополняли в разнообразных сочетаниях цимбалы, флейта, барабан с тарелками, кларнет, труба. Разумеется, еврейские музыканты, живя среди иноязычного населения, испытывали влияния со стороны местного музыкального фольклора. Поэтому в репертуаре, исполняемом клезмерскими капеллами, очень часто можно было услышать характерные ритмоинтонационные обороты немецкой, румынской, польской или украинской музыки. Впрочем, клезмеры, отличавшиеся тяготением к свободной импровизации, стремились придать заимствуемым мелодиям ярко выраженный еврейский колорит.

Со временем репертуар клезмерских капелл стабилизировался: наряду с формированием музыкальных жанров, характерных для исполнительского творчества клезмерских капелл в целом, постепенно выкристаллизовалось и соответствующее «ядро», которое было связано с торжественными событиями из жизни еврейского общества [2].

Всех клезмеров, учитывая периодичность их выступлений, можно разделить на три группы:

- музыканты-любители, выступавшие от случая к случаю. Иногда этим клезмерам, по причине отсутствовавшего стабильного состава капеллы, приходилось ограничиваться исполнением соло;
- музыканты, выступавшие сравнительно часто и, наряду с любовью к музыке, рассматривавшие клезмерство как дополнительный источник заработка. Благодаря этому в подобных капеллах наличествовал более-менее постоянный состав участников; регулярность их выступлений зависела от свободного времени, предоставляемого основным видом деятельности каждого инструменталиста;
- музыканты-профессионалы, объединявшиеся в клезмерские капеллы, для которых исполнительство служило основным (или даже единственным) видом деятельности, а регулярные выступления – важнейшим источником существования.

Именно последние коллективы вызывают наибольший интерес в плане специфики их творческой деятельности [5].

Как известно, профессиональные еврейские музыканты много путешествовали по еврейским штетлам Восточной Европы (вплоть до их исчезновения). Клезмерство служило важным связующим звеном, которое сочетало национальные элементы и элементы фольклора других народов, проживавших в непосредственной близости от культурного ареала евреев. И хотя клезмеры были носителями устной музыкальной традиции, с распространением Гаскалы утвердилось негласное правило, согласно которому хотя бы для руководителей капелл желательно знание нотной грамоты. Подобное знание считалось практически целесообразным для копирования чужих нот или же записи собственных произведений.

Репертуар профессиональных музыкантов варьировался исходя из многих факторов. Как правило, клезмеров приглашали на традиционные мероприятия, которые не могли обойтись без соответствующей музыки. Помимо этого, на выбор исполняемой музыки в той или иной степени влияли специфические социальные факторы, процессы национальной интеграции, профессиональная оснащённость конкретных музыкантов, даже соперничество между различными капеллами – клезмерскими и «нееврейскими». Разумеется, уровень исполнительского мастерства зависел от статуса населенных пунктов – в маленьких городках (местечках) он был значительно ниже, чем в крупных городах, где существовала постоянная конкуренция. Вторая

половина XIX столетия характеризуется выдвиганием особенно талантливых представителей клезмерского искусства. Если имена музыкантов предшествующих поколений фактически не сохранились в истории, то в указанный период ширится народная молва о замечательном искусстве и творческих свершениях клезмеров – повествования, зачастую причудливо соединяющие реальность с вымыслом. Именно такое переплетение исторических фактов с выдумками характерно для полуполюгендарных рассказов о хасидских цадиках.

В ряду широко известных клезмеров XIX столетия выделяются яркие индивидуальности скрипачей Авраама-Мойше Холоденко (сценическое прозвище Педоцер) и Йосифа (Иоселе) Друкера (сценическое прозвище Стемпеню), а также цимбалиста Михаила-Йосифа Гузикова.

Авраам-Мойше Холоденко по прозвищу Педоцер (1828–1902), уроженец Бердичева, принадлежал к числу наиболее популярных клезмеров своего времени. Один из немногих еврейских музыкантов, сумевших овладеть нотной грамотой, Холоденко достиг подлинных высот в скрипичном исполнительстве, руководил лучшей в Бердичеве клезмерской капеллой и воспитал многочисленных учеников. Он стремился формировать музыкантов с широким музыкальным кругозором, поскольку был человеком культурно развитым и не замыкался в рамках национальной музыкальной традиции.

Благодаря тому, что еврейская община Бердичева считалась одной из самых многочисленных в России, а сам город в течение длительного времени олицетворял собой крупный провинциальный центр «черты оседлости», творчество Педоцера ярко преломило богатейшие этнические традиции родного края. Известно, что талантливый музыкант не выезжал на гастроли в крупные города Западной Европы. Несмотря на огромную популярность, Холоденко работал исключительно в своем регионе, выступая по приглашениям или давая концерты.

Принадлежащие мастеру многочисленные произведения, к сожалению, не сохранились, хотя известно, что он их записывал. Потомкам остались только записи учеников Педоцера, включённые в клезмерские сборники. Этнографическая экспедиция М. Береговского выявила наибольшее количество таких записей в семье скрипача Е. Гойзмана (1846–1912), более известного по сценическому прозвищу Алтер из Чуднова [1].

Йосиф (Иоселе) Друкер (1822–1879), или Стемпеню, также был уроженцем Бердичева. Иоселе вырос в семье клезмеров, все его предки играли на различных инструментах (флейте,

цимбалах, трубе, кларнете). Впрочем, Стемпеню прославился в первую очередь благодаря скрипке. Некоторое время он учился клезмерскому искусству в Киеве, позднее работал в оркестре под руководством отца. После смерти последнего роль руководителя оркестра перешла к Стемпеню; в дальнейшем, спустя годы, он передал «бразды правления» своему зятю, тоже скрипачу, Вольфу Черняховскому.

Следует заметить, что в указанный период немаловажным критерием профессионализма в музыке служил так называемый фактор наследственности. Клезмерские династии можно сравнить со средневековыми цехами и гильдиями, куда фактически не допускались посторонние; при этом в семьях клезмеров будущая профессия наследника определялась задолго до рождения.

Широко известным не только в России, но и далеко за её пределами было имя ещё одного прославленного клезмера – Михаила-Йосифа Гузикова (1806–1837). Он родился в городе Шклов Могилёвской губернии (современная Беларусь) и, подобно родителям, происходил из семьи потомственных клезмеров-флейтистов. Из-за лёгочного заболевания (туберкулёз), выявленного ещё в раннем детстве, Михаил-Йосиф сменил флейту на цимбалы. Юноша сам сконструировал для себя музыкальный инструмент, похожий одновременно как на цимбалы, так и на ксилофон. Игра Гузикова покорила современников красотой и выразительностью. На протяжении 1820–1830-х годов он много гастролировал, приобретая большую популярность. В ту пору даже среди музыкально образованных людей у Гузикова насчитывалось немало поклонников. Талантливый исполнитель на цимбалах выступал в лучших концертных залах Киева, Одессы, Вены, Берлина – в Европе возник своеобразный «культ Гузикова». Неизлечимая болезнь оборвала блистательную карьеру музыканта «на взлёте»: Гузиков скончался во время гастрольных выступлений в Аахене [9].

Между тем, в указанный период существовало множество клезмерских капелл, достигших высокого исполнительского уровня, однако не претендовавших на известность за пределами своих регионов. В художественной и мемуарной литературе на русском и украинском языках сохранились описания публичных выступлений талантливых еврейских музыкантов-провинциалов. Так, например, в очерках Л. Жемчужникова воссоздаются впечатления от игры клезмерской капеллы в Харькове: мемуарист «наслаждался украинскими песнями, которые исполняли в трактире евреи на скрипках и виолончели» [10].

После призыва на государственную воинскую службу провинциальным клезмерам нередко доводилось выступать в составе армейских коллективов – ансамблевых и оркестровых. Благодаря этому творчество еврейских музыкантов обогащалось ритмами, почерпнутыми из военно-инструментального репертуара.

К сожалению, вплоть до начала XX столетия клезмеры, не получившие музыкального образования и, вследствие этого, лишённые возможности записывать свои произведения, составляли явное большинство. Их музыкальное наследие дошло до нас лишь фрагментарно, и соответствующий пласт музыкального искусства оказался в значительной степени утраченным.

Отметим и неоднозначное отношение к клезмерам со стороны окружающей еврейской среды. Видимое почитание и восторженные отзывы по поводу клезмерского творчества «уравновешивались» нескрываемым презрением и пренебрежительными оценками, адресованными профессии музыканта как таковой. Столь противоречивая позиция была обусловлена и социальными предрассудками того времени, и прагматическими соображениями: музыкальное исполнительство зачастую не приносило существенного дохода, и клезмерам приходилось искать дополнительный заработок (как правило, в ремесленной сфере). Помимо этого, бытовало убеждение, что музыкально одарённый человек должен принимать участие в религиозной службе, работая хористом или хазаном при синагоге.

В связи с расцветом хасидского движения на территории «черты оседлости», еврейская музыкальная культура обогатилась песнопениями-вокализмами (иногда распевались отдельные слоги), которые именовались нигунами. Исполнять нигуны могли не только певцы, но и музыканты-инструменталисты. Хасидские нигуны отличались разнообразием; обилие соответствующего репертуара мотивировалось активностью хасидских общин, прежде всего, раввинов, возглавлявших эти общины и, как правило, создававших подобные напевы [7]. Естественно, что нигуны были наделены сакральной функцией – они способствовали переходу от повседневного состояния к хасидской восторженной молитве, а также излианию чувств, рождаемых душой человеческой в преддверии общения с самим Творцом. Упомянутые напевы «...явились таким же открытием хасидизма в еврейской культуре, каким стали в литературе иудаизма хасидские рассказы. Хасиды убеждены, что нигун – это пение освобождающейся из плена Божественной искры. Согласно учению рабби Нахмана из Вроцлава, нигун – основа мироздания и высшая форма служения» [8].

Поскольку хасидизм вообще тяготел к восторженному служению Богу, в образно-эмоциональном строе нигунов преобладали всевозможные оттенки радостных чувств. Позднее, когда в упомянутой религиозной среде возникло движение «ХаБаД», вновь создаваемые нигуны обрели некую ауру мистицизма, особую глубину восприятия мира. При этом сочинение хасидских нигунов могло сопровождаться музыкальными заимствованиями, – ведь хасиды, проживая в инокультурной среде, в окружении людей других национальностей, осознанно либо неосознанно усваивали традиционные напевы данного региона. Таким образом, наблюдаемые здесь музыкальные ассимиляции были по сути аналогичны процессам, характерным для искусства клезмеров.

Мелодика нигунов условно подразделяется на несколько типов. Нигун рикуд – радостная, подвижная мелодия, сопутствующая танцу, который представляет собой некое мистическое действо. Тиш нигун – неторопливая мелодия, исполняемая раввином в момент трапезы и сопровождающая религиозную медитацию. Девейкус нигун – напев медленный, мистически-самоуглублённый. Его исполнение характеризуется эмоциональной насыщенностью, главенством интроспективного начала и временной продолжительностью [11]. Кроме того, хасидской традицией были успешно адаптированы жанровые мелодико-ритмические формулы вальсов и маршей XIX столетия, приобретающие в процессе исполнения определённый национальный колорит. (Заметим, что многие из «адаптированных» мелодий, о которых идёт речь, остаются весьма популярными и у современных приверженцев хасидизма.)

Итак, в еврейской среде к началу XX столетия сложилась специфическая сфера музыкального сопровождения различных событий в жизни иудейского и христианского населения. Еврейские музыканты нередко приглашались на торжественные мероприятия христианским окружением, что являлось наглядным свидетельством их таланта, побуждало к совершенствованию исполнительского мастерства и способствовало обострению конкурентной борьбы с «нееврейскими» инструментальными капеллами. Большинство клезмеров, не имея музыкального образования, тяготели к устно-импровизационной манере концертных выступлений. Однако создаваемые таким способом инструментальные композиции зачастую приобретали широкую известность, пополняли сокровищницу народного творчества. Имена и сценические прозвища знаменитых клезмеров становились легендарными, предания о жизни

и творчестве этих музыкантов сегодня являются неотъемлемой частью еврейского фольклорного наследия.

Хасидизм, стремительно утверждавшийся в иудейских общинах Восточной Европы на протяжении XIX столетия, не только привнёс в традиционную еврейскую культуру ярко выраженные новации религиозного характера, но и придал мощный импульс формированию и развитию новых музыкальных жанров. Упомянутые «жанровые метаморфозы» явились открытием для замкнутого традиционного общества и оказали огромное влияние на последующие эволюционные процессы в недрах национальной культуры.

Обширное и многогранное музыкальное творчество еврейского народа фактически предвосхитило «универсалистские» тенденции в дальнейшем развитии мировой музыкальной

культуры. Характеризуя специфику соответствующих исторических процессов, следует заметить, что традиционная еврейская музыка, несмотря на существенно изменившийся облик различных жанров и видов, сохраняет свой неповторимый, присущий только ей национальный колорит. Разумеется, исторические трансформации, связанные с изменениями в устоявшемся традиционном укладе, способствовали постепенному обновлению мировосприятия иудейских общин. Это повлекло за собой, в частности, формирование нового отношения к музыкальному искусству, в меньшей степени обусловленного религиозными установками и предполагающего возможность творческого самовыражения того или иного представителя общины в «мультикультурном диалоге» с иными художественными традициями.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Береговский М.* Еврейский музыкальный фольклор. М.: Музгиз, 1934. 268 с.
2. *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text9\\_0.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text9_0.php).
3. *Добрушина И.* Еврейские народные песни. М.: Госиздат, 1947. 256 с.
4. *Росман М.* Главы из истории и культуры евреев Восточной Европы. Тель-Авив: Изд. Открытого университета, 1995. Ч. 3–4. 330 с.
5. *Слепович Д.* Типология феномена клезмер в Восточной Европе // Вести Белорусской академии музыки. 2002. Вып. 2. С. 53–58.
6. *Степанская Н.* Экстатический топос в еврейской музыкальной традиции. URL: [http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic\\_topos\\_ru.html](http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic_topos_ru.html).
7. *Хаздан Е.* Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры: на материале общины «ХаБаД Любавич»; дис. ... канд. иск. М., 2008. 202 с.
8. Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12119>.
9. *Энгель Ю.* Еврейская народная песня: Этнографическая поездка. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text47.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text47.php).
10. Нариси з історії та культури євреїв України / ред.-упор. Л. Фінберг. Київ: Дух і літера, 2008. 440 с. [Очерки истории и культуры евреев Украины / ред.-сост. Л. Финберг. Киев: Дух и буква, 2008. 440 с.]
11. *Grübel M.* Judentum. Köln: DuMont Buchverlag, 2003. 316 S.

### REFERENCES

1. *Beregovskiy M.* Evreyskiy muzykal'nyj fol'klor [The Jewish Musical Folklore]. Moscow: Muzgiz Press, 1934. 268 p.
2. *Beregovskiy M.* Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka [Jewish Folk Instrumental Music]. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text9\\_0.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text9_0.php)
3. *Dobrushina I.* Evreyskie narodnye pesni [Jewish Folk Songs]. Moscow: Gosizdat Press, 1947. 256 p.
4. *Rosman M.* Glavy iz istoriii i kul'tury evreev Vostochnoy Evropy [Chapters from the History and Culture of Jews in Eastern Europe]. Tel Aviv: The Open University Press, 1995. Vol. 3–4. 330 p.
5. *Slepovich D.* Tipologiya fenomena klezmer v Vostochnoy Evrope [Typology of the Phenomenon of Klezmer in Eastern Europe]. Vesti Belorusskoy akademii muzyki [Bulletin of Belarussian Academy of Music]. Minsk: Belarussian State Academy of Music, 2002. Issue 2. P. 53–58.
6. *Stepanskaya N.* Ekstatcheskiy topos v evreyskoy muzykal'noy traditsii [Ecstatic Topos in Jewish Musical Tradition]. URL: [http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic\\_topos\\_ru.html](http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic_topos_ru.html).
7. *Hazdan E.* Nigun kak yavlenie traditsionnoy evreyskoy muzykal'noy kul'tury: na materiale obschiny «HaBaD Lyubavich»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Musical Culture: on the Material of the Community «HaBaD Lubavitch»: Dissertation for Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 202 p.

8. Elektronnaya evreyskaya entsiklopediya [Electronic Jewish Encyclopaedia]. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12119>.
9. Engel Yu. Evreyskaya narodnaya pesnya: Etnograficheskaya poezdka [Jewish Folk Song: Ethnographic Trip]. URL: [http://klezmer.com.ua/history/history\\_text47.php](http://klezmer.com.ua/history/history_text47.php).
10. Narysy z istoriyi ta kul'tury yevreyiv Ukrainy (In Ukrainian) [The essays on the History and Culture of Jews of Ukraine]. Edited by L. Finberg. Kyiv: Dukh i litera Press, 2008. 440 p.
11. Grübel M. Judentum [Judaism]. Köln: DuMont Buchverlag, 2003. 316 S.

—————      **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЕВРЕЙСКОЙ**      —————  
**КУЛЬТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ**  
**РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX – НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЙ**

В статье рассматриваются основные тенденции развития культового и светского еврейского музыкального искусства в границах так называемой «черты оседлости» конца XIX – начала XX столетий. Устанавливаются причинно-следственные связи между историко-культурными процессами и эволюцией музыкальной культуры еврейских общин на территории Российской империи. Освещаются формирование и становление такого уникального культурного феномена, как клезмерское искусство. Характеризуется творчество выдающихся клезмеров, выявляется специфика влияния их деятельности на последующее развитие еврейского музыкального

искусства. Определяются важнейшие категории и понятия, связанные с музыкально-творческой деятельностью клезмеров и хасидов. Рассматриваются основные принципы, обуславливающие своеобразие хасидской музыкальной традиции. Отмечается влияние полиэтнического окружения на искусство клезмеров и хасидов как музыкальное творчество нового типа. Выявляются основные этнокультурные особенности музыкальной традиции еврейских общин в границах «черты оседлости».

*Ключевые слова:* еврейская музыка, клезмер, хасидский нигун, иудейская культура, А.-М. Холоденко, Й. Друкер, М.-Й. Гузиков.

—————      **THE FORMATION AND DEVELOPMENT**      —————  
**OF THE JEWISH CULTURAL-MUSICAL TRADITION IN TERRITORY**  
**OF THE RUSSIAN EMPIRE IN THE XIX<sup>th</sup> – BEGINNING OF THE XX<sup>th</sup> CENTURIES**

The article analyzes the main trends of the evolution of Jewish religious and secular musical art, the so-called pale of settlement, the end of the XIX<sup>th</sup> – beginning of the XX<sup>th</sup> centuries. The author identifies cause-and-effect relationship between historical-cultural events and the development of musical culture of the Jewish communities in the Russian Empire. The process of formation and development of the unique cultural phenomenon as Klezmer art is discovered. The author analyzes the work of outstanding Klezmers and explores the character of their impact on the subsequent development of Jewish musical art. Main categories and concepts

inherent in Jewish musical-creative activities by Klezmers and Hassidim are given. The basic principles of the Hassidic musical traditions are discussed. The analysis of the influence of multi-ethnic environment in forming the musical art of a new type, which became the musical creative work by Klezmers and Hassidim in the midst of Jewish communities are reviewed. The author identifies the main ethno-cultural characteristics of musical art of Jewish communities in the Pale of Settlement.

*Key words:* Jewish music, Klesmer, Hassidic nигun, Jewish culture, A.-M. Kholodenko, J. Drucker, M.-J. Guzikov.

**Марковская-Шунькова Зоя Игоревна**  
аспирант кафедры культурологии  
Харьковская государственная академия культуры  
Украина, 61057, Харьков  
e-mail: lilitkh@bigmir.net

**Markovskaya-Shunkova Zoya I.**  
postgraduate student of the Department of Cultural studies  
Kharkiv State Academy of Culture  
Ukraine, Kharkiv, 61057  
e-mail: lilitkh@bigmir.net



## НОВАТОРСТВО Ф. ШОПЕНА В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ: ПОЛИЖАНРОВОСТЬ, КОНЦЕРТНОСТЬ, КАМЕРНОСТЬ

В творчестве Ф. Шопена фактура выступает не только общелогическим текстовым знаком, но и содержательным средством музыкального выражения. Главным показателем здесь является жанровое содержание, выявляемое у Шопена на уровне полижанровости. Все знаки жанровой системы исторически закреплены именно в фактуре, её типах, видах и соответствующих синтезах. Через фактуру путем расшифровки жанровых знаков, данных композитором, исполнителем доносится до слушателя «внетекстовая» сторона музыки, лишь косвенно связанная с исполняемым конкретным произведением.

Фактура, моделирующая жанры, служит ключом и к «расшифровке» их стиливого претворения. Мысля «фортепианно», Шопен использует разножанровые (разнофактурные) элементы в новых комбинациях, соотношениях, сопоставлениях, наложениях, создающих в совокупности даже в миниатюрах полижанровый, интонационно разнообразный и, одновременно, целостный фактурный облик звуковой ткани. Ф. Шопен в этом смысле является подлинным классиком фортепианной музыки, одним из очень немногих «фортепианных композиторов», создавших новый образ фактуры в музыке для указанного инструмента.

Через фактуру, через «телесный», «осязаемый» слой музыкальной ткани в произведениях Шопена проявляется полижанровость – главный содержательно-стилевой признак его творчества. С позиции фактуры как носителя важнейших особенностей жанра это стиливое качество может быть определено термином «полифактурность». Полифактурность есть лишь внешнее проявление стилистического качества полижанровости. Фактура произведения отражает внутренний глубинный слой музыкального содержания, теория которого создаётся в настоящее время усилиями ряда исследователей. Как отмечает В. Холопова, «...теория музыкального содержания не является учением композиционного порядка. Сущность её – собственно музыковедческая, адрес – универсальный: композиторы, ис-

полнители, слушатели, учёные смежных с музыкознанием областей, занимающиеся искусством, культурой и гуманитарными проблемами» ([9, с. 34]; курсив мой. – С. Ш.).

Первым же примером, который приводит В. Холопова, является творчество Шопена, рассматриваемое в аспекте нового жанрового содержания: «В творчестве Шопена, помимо организации произведения на основе мелодического тематизма, гармонии, новаторски разработанной фактуры, утвердился также особый способ работы с музыкальными жанрами, получивший название “полижанровость”». Автор видит в полижанровости творчества Шопена главную причину непреходящей жизненности его музыки: «Тесное “общение” Шопена с музыкальными жанрами дало ему приток той ярчайшей семантики, которая обеспечила его музыке исключительную жизнеспособность на протяжении веков» [9, с. 34].

Как представляется, у Шопена полижанровость, отражаемая через фактуру, содержит два вектора измерения – своего рода *горизонталь* и *вертикаль*. Под горизонталью жанровой системы понимается оригинальная жанровая палитра фортепианной музыки Ф. Шопена в совокупности представляемых жанров, обозначенных тем или иным жанровым именем. Под вертикалью – особый аспект жанрового синтеза, разработка Шопеном жанровой драматургии, основанной на взаимопроникновении элементов различных жанров, – от первичных до «вторичных», «третичных», «четвертичных», если воспользоваться терминологией Е. Назайкинского [7].

Первый вектор жанровой системы определяется термином «полижанровость», для второго целесообразнее использовать термин «полижанризм», который применяется В. Холоповой для характеристики этой музыкально-содержательной тенденции в творчестве композиторов XIX–XX веков, относящихся к романтической линии: «“Полижанристами” были (помимо Шопена. – С. Ш.) также Брамс, Рахманинов, Шостакович» [9, с. 34]. Типичный пример такого жанрового обновления – шопеновская Баллада

№ 1 g-moll, где балладная повествовательность и песенность начальных тем-образов «модулируют» в сонатно-поэмную сферу, образуя жанровый «гибрид» – сонату-балладу.

Показательно отношение Шопена к первичным жанровым истокам, например, к танцевальности. Танцевальные польские истоки шопеновской полижанровости – мазурка, полонез, краковяк – в ранних опусах (упомянем хотя бы Рондо-Краковяк op. 14) не только формируют самостоятельную часть фортепианного наследия Шопена, но и проникают своей семантикой в жанры «наднационального» типа, сформировавшиеся в общеевропейской традиции. Таковы вальс, колыбельная, баркарола, которые наделены собственными характерными «опознавательными знаками», не относящимися к польским истокам.

Особую роль в творчестве Шопена играют жанры, восходящие к «третьему пласту» (В. Конен; см.: [5]) музыкальной культуры – музыкальному быту, представленному в шопеновскую эпоху весьма разветвлённой практикой салонного музицирования. Указанные жанры Шопен преломляет в свойственном ему возвышенном строе чувств, подчёркивая эмоционально-психологические моменты содержательной программы произведения и отдавая, тем не менее, должное таким свойствам «третьего пласта», как коммуникабельность, направленность на восприятие широкой слушательской аудиторией. Одновременно с этим, Шопен ассимилирует и переосмысливает практически всю фортепианную жанровую палитру академического пласта – от прелюдии до сонаты, насыщая эти «серьёзные» жанры чертами образно-смысловой конкретизации, широко используя «первичные», «салонные» и другие неакадемические жанровые модели, проясняя для слушателя замысел через драматургическую форму непрограммных сочинений.

Столь обширный и глубокий историко-культурный и собственно художественный контекст шопеновской полижанровости ко многому обязывает интерпретаторов фортепианной музыки великого композитора-романтика. Они должны опираться не только на непосредственную эмоциональную рефлексию, но и на изучение фундаментальных логических основ построения музыкальных текстов, равно как «внетекстовых», экстрамузыкальных функций шопеновской жанровой системы.

Первичной основой здесь является анализ шопеновской фактуры, её определяющей роли в создании жанровой драматургии произведения. Главным моментом шопеновского жанрово-фактурного новаторства выступает новое

отношение к фигурационному письму в его соотношении с мелодико-тематическим рельефом. Сам термин «фигурация» (лат. *figuratio* – придание формы, образное запечатление) предполагает такое истолкование, при котором подразумевается не «украшение», а реальная звуковая форма изложения компонентов музыкальной мысли (мелодических, гармонических, ритмических). Путём фигурирования создаются интегрированные и, одновременно, дифференцируемые по составляющим их компонентам фактурные комплексы. В каждой «фактурной ячейке» (термин Е. Назайкинского, означающий единицу фактурной горизонтали; см.: [8, с. 73]) фигурационные приёмы образуют некую целостность, что допускает возможные их смешения (миксты). Для Шопена указанные процессы служат основой техники фактурного письма, адаптированного именно к фортепианному звучанию, к возможностям конкретного инструмента и исполнителя-пианиста.

Со времени зарождения фигурационной техники в барочной инструментальной музыке, упомянутые приёмы использовались для фактурного обновления заданной гармонической конструкции. В дублях частей танцевальных сюит, а затем в классических вариациях фигурирование становилось средством содержательного уровня, поскольку через него внедрялось и развивалось жанровое начало. В фактурных вариациях, на основе которых позднее возникли романтические свободные (Р. Шуман), фигурирование в его смешанных формах становилось главным средством драматургии, понимаемой как событийность жанрового и образно-эмоционального развития при неизменных тональности, гармонической основе и структурной организации темы.

Шопен уже в ранних сочинениях, отталкиваясь от классического фигурационного метода, претворяет его как бы на новом витке историко-стилевой спирали. Основой индивидуально-подхода к фигурации как форме звукового воплощения интонационного материала в шопеновском фортепианном стиле является особый тип соотношения двух родов музыкального мышления – *концертности* и *камерности*. Характеризуя принцип концертности, Б. Асафьев подчёркивал его определяющую роль в эволюции музыкального мышления. По Б. Асафьеву, концертность была генетической основой формирования «диалектики из диалога», при котором в исполнительском плане господствовала идея «соревнования-соглашения»: «Вкратце дело обстоит так: значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом

и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порождённой идеи контрастирующей». Претворяя принцип концертности, композиторы, подобные Шопену, «...ищут не готовых форм-схем, а принципов формообразования, от которых пошло дальнейшее развитие музыки и которые выработали импровизационные вариационные формы, а за ними – футу и сонату» [2, с. 218, 219].

Принцип концертности для Шопена – «музыкально-диалектический принцип», а не «виртуозничанье» (Б. Асафьев). Это проявляется уже у раннего Шопена, создававшего фортепианно-оркестровые опусы, а затем, в ещё большей мере, – у Шопена как сугубо фортепианного композитора. Принцип «соревнования-соглашения» входит в фортепианной фактуре Шопена «внутри» полифонически дифференцируемой музыкальной ткани, где понятие «полифония» обретает свой изначальный смысл – «многозвучие». Примечательно, что слово «концерт» не только означало «соревнование» (лат.) или «соглашение» (ит.), но и выводилось из «conserere» (лат. – соединять, сплести) [6, с. 74]. Такая барочная трактовка концертности в виде полифонического «сцепления», «сплетения» компонентов ткани является определяющим стилистическим знаком для понимания природы шопеновской фортепианной фактуры.

Концертный принцип как глубинная основа музыкального мышления Шопена сочетается в его стиле с логическим антиподом – камерностью. Объединение двух этих начал происходит на уровне содержательного рода шопеновской музыки – её лирической направленности, означающей преобладание индивидуально-личностного, субъективного над всеобщим, объективным, а в итоге внешне-«театральным». Камерность – особый тип музыкального мышления, имеющий свои внутренние социально-коммуникативные и эстетико-художественные корни.

Социальный аспект камерности исследуется такими разными «по идеологии» музыковедами, как Б. Асафьев [3] и Т. В. Адорно [1]. Оба автора, несмотря на различия соответствующих эстетико-идеологических установок, рассматривают камерность с позиций её социокультурных функций, сопоставляя камерное мышление с симфоническим, находя общее и

различное между ними. Главный «опознавательный знак» камерности Б. Асафьев видит в понятии «замкнутое музицирование», основой которого служит стремление «...воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении». Художественные и технические качества камерности выводятся из этой предпосылки: «Отсюда свой, присущий ей (камерной музыке. – С. Ш.) характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [3, с. 213]. Коммуникативно-социологический аспект камерности раскрывается через её сравнение с симфонической музыкой, где обнаруживаются сходство и специфика двух названных родов музыкального мышления: «Камерная музыка, питаясь, как всякая музыка, жизнеощущениями, но и будучи самоуглублённой, менее склонна к изобразительности и подвергает “сырой материал внешних чувств” гораздо более утончённой формально-стилистической обработке, чем... мы видим в жанровой симфонии» [3, с. 213].

В том же русле, но ограничивая рассмотрение камерной музыки сугубо социологическим аспектом, подходит к ней и Т. В. Адорно [1, с. 79]. Главным показателем для автора является фактурно-тематический комплекс, который в камерности выступает как «...дробление тематического материала между различными партиями в процессе развития»; «...этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместными музицирующими людьми» [1, с. 79].

Камерная музыка охватывает обширную область жанров и видов музицирования, в которой представлены как ансамбли разного типа, так и сольная инструментальная музыка, в том числе фортепианная, вбирающая в себя признаки камерности как эстетического и «технологического» феномена. Истоки камерности Т. В. Адорно видит в области бытового, любительского музицирования. Впрочем, оказываясь в сфере академических композиторских и исполнительских интенций, камерность постепенно уходит из «буржуазного дома» (Т. В. Адорно), перемещается на профессиональные концертные площадки, сохраняя при этом свою тенденцию к «интимной замкнутости» (Б. Асафьев).

В сфере профессионального музицирования «домом» камерности на протяжении XIX века становятся салоны, а затем малые залы филармоний. По Т. В. Адорно, у камерной музыки нет исторически устойчивого «класса» или «слоя»

потребителей. Данная область музыкального творчества «...по своей структуре есть нечто объективное. Оно никоим образом не ограничивается выражением субъективности отчужденного индивида» [1, с. 83]. Социокоммуникативный аспект камерности раскрывается в формуле, предлагаемой Т. В. Адорно: «Воздействие музыки и характер потребляемого расходятся, если вообще не противоречат друг другу... Ввиду этого анализ воздействия музыки непригоден для постижения конкретного социального смысла музыки» [1, с. 58]. Характерно, что в качестве примера Т. В. Адорно приводит «модель» Шопена, отмечая, что в социальном смысле «...манеры его музыки аристократичны: пафос, презирающий всё прозаическое и сухое, пафос как некая роскошь, дозволенная страдальцу, – и столь естественная для этой музыки предпосылка гомогенного круга слушателей с соответствующими манерами». Отсюда проистекает утонченность музыки Шопена, которую «...можно понять как отход от материальной практики – так же, как и разборчивость в средствах, боязнь банального, при том, что традиционализм нигде не нарушается какой бы то ни было сенсацией. <...> Всему этому во времена Шопена соответствовала сфера воздействия его музыки – салон. Он как пианист не столько принимал участие в концертном деле, сколько выступал на soirées (фр. “суаре” – вечера, приёмы. – С. Ш.)» [1, с. 58–59]. Такое «камерное» и «социально замкнутое» происхождение шопеновской музыки противоречит, однако, её последующей жизни: «Случилось так, что эта элитарная по происхождению своему и тону музыка стала чрезвычайно популярной по прошествии ста лет, а после успеха одного-двух американских фильмов стала даже товаром широкого потребления» [1, с. 59].

Интерпретационная ёмкость шопеновской музыки, ушедшей в пафосно-камерную сферу, не противоречила возможности выхода из упомянутой сферы, чему способствовала целостность и многозначность творческого наследия Шопена, охватывающего интонационно-жанровые и стилистические моменты самой широкой сферы воздействия – от элитарных до массово-демократических. В немалой степени на языковом и технологическом уровнях этому способствовало качество яркой, даже декоративной концертности, не чуждой Шопену, но проявляющейся сквозь призму лирической камерности. Концертность, с её характерными атрибутами (виртуозностью, антифонностью, внешним блеском и т. д.), у Шопена как бы ассимилируется камерно-лирическим строем его мышления, что отвечает закономерным связям

двух упомянутых принципов музыкального выражения. Действительно, камерная музыка в процессе эволюции музыкального мышления постоянно взаимодействовала с концертно-симфонической. У этих родов музыки есть много общих точек соприкосновения, в частности, однотипность архитектурных схем.

В постклассицистскую эпоху наблюдается, с одной стороны, сохранение дифференциации «по жанрам», с другой, – возврат к их первоначальному синтезу (синкрезису). Использование сонатного принципа, сонатной формы как общей «матрицы» для камерности и симфоничности, по Т. В. Адорно, более соответствовало изображению «субъективно опосредствованной динамической целостности», что как раз более характерно для камерности в разных её проявлениях, нежели для симфонических и концертных «фресок» с их «публичным», «объективным», рассчитанным на широкую публику эффектом [1, с. 83]. При этом «...музыка, стремившаяся выйти за пределы интимного мира, как бы обогатилась наследием музыки общественного звучания, многообразием новых технических приёмов, которые могли созреть только под защитным покровом» [1, с. 89].

Таким «защитным покровом» для концертных замыслов Шопена и стала лирическая камерность, сохранившая манеру аристократической пафосности (вспомним известное высказывание Р. Шумана о шопеновских сочинениях: «пушки, прикрытые цветами»). В творческом методе Шопена к тому же прямо демонстрируется процесс восхождения от концертного стиля (ранние фортепианно-оркестровые опусы) к замкнутому, но целостному камерно-концертному принципу мышления, – последний репрезентируется солирующим фортепиано как инструментом, способным, в силу своего многоголосного облика, соединить оба этих начала.

Шопен, будучи композитором-пианистом, культивирует «образ фортепиано» (Л. Гаккель; см.: [4, с. 4]) в качестве универсальной модели мира, самодостаточной уже по своей индивидуально-исполнительской сути, не нуждающейся в «примесях» коллективной ансамблевости или оркестровости. Этим объясняется социально-эстетическая природа целостного шопеновского стиля, составляющие которого – камерность и концертность – слиты воедино в рамках наиболее пригодного для этого инструмента, используемого Шопеном-пианистом.

Соединение двух упомянутых начал, а также исходный полижанризм как ведущий метод «разъяснения» музыкального содержания для слушателя, обусловленные социально и эстети-

чески, проявляются в языке и форме шопеновских сочинений, определяют выбор фактурных средств, сообразно которому ведущим становится камерный принцип с характерным распределением тематического рельефа и фактурного фона по всем «этажам» ткани. Благодаря этому принципу, преломляемому через жанрово-

фактурные и, в меньшей степени, через стилевые знаки, проявляется и сопутствующая концертная антифонность. Она предстаёт, впрочем, не как «соревнование» голосов или пластов изложения, а как их «соглашение», спаянность и взаимозаменяемость в процессе становления музыкальной мысли.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Конен В. Третий пласт // Советская музыка. 1990. № 4. С. 75–83.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 362 с.
7. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
9. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.

### REFERENCES

1. Adorno T. V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected Works: Sociology of Music]. St. Petersburg: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom [The Book about Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.
3. Asaf'ev B. O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [On Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
4. Gakkel L. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [The XX<sup>th</sup> Century Piano Music: essays]. The 2nd supplement edition. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 288 p.
5. Konen V. Tretiy plast [The Third Layer]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. No. 4. P. 75–83.
6. Lobanova M. Muzykal'nyj stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 362 p.
7. Nazaykinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke: uchebnoe posobie [Style and Genre in Music: educational supply]. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
8. Nazaykinskiy E. Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
9. Kholopova V. Muzykal'noe sodержanie: zov kul'tury – nauka – pedagogika [Musical Contents: The Call of Culture – Scholarship – Pedagogics]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2001. No. 2. P. 34–41.

## НОВАТОРСТВО Ф. ШОПЕНА В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ: ПОЛИЖАНРОВОСТЬ, КОНЦЕРТНОСТЬ, КАМЕРНОСТЬ

В статье рассматриваются стилевые особенности фортепианной фактуры в произведениях Ф. Шопена – подлинного новатора в указанной области. Автором обозначены и систематизированы детерминанты фортепианно-фактурного стиля Ф. Шопена, складывавшегося на основе полижанровости, синтеза концертности и камерности, что становится в дальнейшем ведущей тенденцией в романтическом и постромантическом пианизме. Эти составляющие фортепианной фактуры Ф. Шопена рассмотрены с позиций современной музыковедческой методологии, что позволяет по-новому осветить вопрос о шо-

пеновской полифонии как знаковым явлении в эстетике и поэтике мирового фортепианного искусства. Подчеркнуто значение теоретических представлений о фактурном письме Ф. Шопена для исполнителей в связи с «расшифровкой» шопеновской полифонии, трактовкой фигурационного комплекса, соотношением рельефа и фона в фактурном контексте фортепианных произведений великого композитора-романтика.

*Ключевые слова:* Ф. Шопен, фортепианная фактура, полижанровость, концертность, камерность, полифония, фигурационный комплекс, фактурный рельеф и фон.

F. CHOPIN'S INNOVATING IN THE SPHERE  
OF PIANO FACTURE:  
POLYGENRENESS, CONCERT AND CHAMBER TENDENCIES

The article addresses the specifics of the style of piano facture in works by F. Chopin, a true pioneer in this field. It highlights and systemizes F. Chopin's piano texture style determinants resulting from polygenre-ness as well as the synthesis of concert and chamber styles, which later became a leading trend in romantic and postromantic pianism. The paper considers the ingredients of F. Chopin's piano facture based on modern scholar methodology, which provides a new insight into Chopin's polyphony as

a phenomenon in aesthetics and poetics of world piano art. It emphasizes the importance of theoretical views of F. Chopin's facture for performers with regard to «transcription» of Chopin's polyphony, interpretation of figuration complex, correlation of pattern and background in the terms of facture of piano pieces of the composer.

*Key words:* F. Chopin, piano facture, polygenre-ness, concert and chamber tendencies, polyphony, figuration complex, facture relief and background.

**Школяренко Сергей Игоревич**

преподаватель

ДМШ № 5 им. Н. А. Римского-Корсакова

Украина, 61001, Харьков

e-mail: ludovik85@mail.ru

**Shkolyarenko Sergey I.**

teacher

N. Rimsky-Korsakov Music school No. 5.

Ukraine, Kharkiv, 61001

e-mail: ludovik85@mail.ru



## ФРАНЦУЗСКАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ПОСТДЕБЮССИСТСКОГО ПЕРИОДА: НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВАЯ ЯЗЫКОВАЯ СТИЛИСТИКА

Французская музыка – особое интонационно-ментальное явление. Французский композитор – «наблюдатель со стороны», поклонник «линий и красок», тяготеющий к малым формам (пьеса, чаще всего характеристическая), пластике танца и моторике движений, переданных в музыкальной фактуре [3, с. 30]. Эти черты – акцентируемые Б. Асафьевым и присущие французскому национальному стилю, – в целом характерны для всех этапов его развития, от Ж. Ф. Рамо до Новейшей музыки французских мастеров, первооткрывателем которой по праву считается К. Дебюсси.

Рубеж XIX–XX веков, проходивший под знаком импрессионизма К. Дебюсси, не был стилистически однозначным. В нём вызревали новые черты, хотя и сохранялись константы французского стиля. Сейчас, по прошествии более чем столетия, нам трудно представить себе черты Новой французской музыки, которая теперь, от К. Дебюсси до О. Мессиаана, уже давно стала классикой. Вот почему непосредственное восприятие этой музыки лучше всего запечатлевают музыковеды и музыканты, писавшие о ней в 20-е годы прошлого века. Высказывания ближайших современников отличаются достоверностью и яркостью, свойственными тому, что называют «первыми впечатлениями».

Современниками же во французском музыкальном мышлении обнаруживалось целенаправленное следование устойчивым национальным традициям. Как писал Б. Асафьев в 1920-е годы прошлого столетия по поводу новейшей на тот период музыки Франции, «меняются вкусы, меняются воззрения и приёмы проработки материала в связи с содержанием эпохи и эволюцией культуры, но остаются в сущности своей неизменными... свойства» французского музыкального мышления [3, с. 28]. Далее он отмечал: «...слушая произведения даже самых крайних и изошрённых композиторов современной Франции (речь идёт о первых двух десятилетиях XX века. – Д. Р.), никогда не следует забывать, что все основные свойства романо-галльского интеллекта и чувства в них наличествуют, ибо по “биологической” природе своей... французская

музыка весьма и весьма консервативна и традиционна: отбор и выкристаллизовывание новых образований происходят в ней чрезвычайно медленно...» [3, с. 29].

Высказывание Б. Асафьева относится, в частности, к стилю М. Равеля, в творчестве которого французская музыка, сохраняя свои коренные черты, приобретает полистилистическую направленность. Это связано с переходным характером того периода в истории французской и мировой музыки, который определяется устоявшимся термином «музыкальный импрессионизм». Именно с чертами переходности могут быть соотнесены такие явления, как стилевая неоднородность, «многоукладность» в языковой сфере, что в полной мере воплощено Равелем. Не случайно Т. В. Адорно называл Равеля «мастером звучащих масок»: «Ни одно из его произведений не мыслится буквально так, как оно написано; но и ни одно не нуждается для объяснения в другом вне самого себя; в его творчестве в счастливом кажущемся союзе примирились ирония и форма» [1, с. 240]. По мнению цитируемого исследователя, Равель «был слишком знающим, чтобы быть чистым импрессионистом». Принадлежность его к импрессионизму в музыке условна.

Поясняя данную мысль, Т. В. Адорно указывал: «Если это слово (импрессионизм. – Д. Р.) должно означать нечто более строгое, чем простую аналогию предшествующему движению в живописи, то оно служит определением музыки, которая в силу бесконечно малого единства перехода полностью разлагает материал своей природы и всё-таки остается тональной». Здесь подразумевается новый принцип звукового письма, которое в условиях перехода от «старой» романтической стилевой системы к «новой» импрессионистической ещё не успело оформиться в принципиально новую технику языка. Разрушая («разлагая», по Т. В. Адорно) материал «старых форм», музыка Равеля как бы иронизирует над ними: используя их, она же сама их и отрицает [1, с. 240]. Для постижения смысла нового французского инструментального стиля, основы которого закладывал Равель,

необходимо учитывать тот факт, что в его музыке формируется принцип «художественной вещи в себе», принцип «конструкции», «шифра», лишённый, по Т. В. Адорно, «динамической сущности». Равель как «...последний антивагнерианец... обзревает мир форм, которому сам подчинён; он видит его насквозь, как через стекло, однако не пробивает стекло, а рафинированно воспринимает этот мир как пленник» [1, с. 240].

Приводимые метафоры, адресуемые творчеству Равеля, становятся актуальными для определения смысла процессов, которые происходили в инструментальном творчестве его младших современников – речь идёт о группе «Шести». Как отмечал С. Гинзбург, названная группа была «...чисто целевым союзом, поставившим своей задачей не совместное проведение единой художественно-стилистической программы, но лишь дружную борьбу с отживающей музыкальной культурой и активнейшую пропаганду новейших и не признанных ещё догмой музыкальных течений» [4, с. 22]. С. Гинзбург (его статья датировалась 1926 годом) рассматривал эстетические установки музыки группы «Шести» прежде всего в аспекте их критической направленности. Так, говорилось об отрицании не только романтизма, но и более новых, антиромантических по сути тенденций, в частности, тех же импрессионизма и символизма. В этой связи автор указывал: «Наше время – критическая эпоха. Мечтатели-созерцатели сейчас не к месту: жизнь оставляет их за бортом, равно как оставляет за бортом и всю индивидуалистическую культуру. Музыканты-эстеты или пребывающие в рассудочно-сентиментальном бездействии сейчас чужды современности. Мы должны не только воспринимать мир, но и преобразовывать его. <...> На смену статической пассивности пришёл динамический актуализм» [4, с. 22].

«Критицизм», «актуализм» как неопозитивистские философские установки определяют облик и историческое значение музыки, создаваемой в 1920-е годы группой «Шести». Характеризуя философию и эстетику этой группы, Б. Асафьев прямо говорит о том, что она вышла из импрессионизма К. Дебюсси и М. Равеля и, даже глубже, из французской традиции в целом. Именно импрессионизм «...ещё в первой своей зрелости... породил и воспитал, рядом с собой, новое направление “без названия”, но обычно именуемое числом six – “шесть”, по количеству участников, составивших группу композиторов, которые выступили не столько с новыми лозунгами, сколько с новым делом» [3, с. 39].

Одним из проявлений актуализма и анти-субъективизма в музыке группы «Les Six», в которую входили Ж. Орик, Л. Дюрей, А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк и Ж. Тайефер, была новая инструментальная камерность (Б. Асафьев). Камерная сфера более всего соответствовала тенденциям и установкам, сложившимся не только во французской, но и в мировой музыке после Первой мировой войны, что было обусловлено и экономическими, и художественными, и эстетико-мировоззренческими причинами.

Анализируя в обзорном плане музыку членов «Шестёрки», Б. Асафьев делает следующий вывод: «Объединение выросло из требований творческого инстинкта, искавшего выхода из сложившегося тупика». На первый план выдвигается этическая установка – последняя «чаще всего присуща критическим, “неблагополучным” эпохам, за которыми наступает либо возрождение, либо резкий революционный сдвиг на новый путь и разрыв с недавним прошлым» [3, с. 32]. Рядом с этикой, реализуемой посредством «мотива творческой дружбы», Б. Асафьев ставит «художественное чутьё и пронизательность» членов группы «Шести».

Внешний отказ от эстетической установки не означал, по Б. Асафьеву, что «...принципы музыкально-эстетические и стилистические (новые приёмы оформления и обработки, поиски нового материала) не играли тут никакой роли». Композиторы «Шестёрки» противопоставили импрессионизму, с его «...ограниченным художественным горизонтом и его изысканностью в отношении средств и приёмов выражения и изображения... простоту и терпкость, волевою инициативу и ощущение живой конкретной действительности, примитивность конструкции и возможно объективное обращение с материалом (будь то родная народная песня или экзотическая мелодия) <...>» [3, с. 50]. Следующее за этим высказывание Б. Асафьева по поводу эстетики и стилистики музыки группы «Шести» полностью укладывается в его же формулировку относительно «новой камерности», данные в «Книге о Стравинском» (см.: [2]). Это – «...отказ от длительных разработок, ясность ритмо-узора и чёткость мотивных группировок посредством подвижной акцентуации» [3, с. 53].

В группе «Les Six» (как вспоминает Д. Мийо, это название произошло от совместно организуемых концертов, которые именовались «Les Concerts du Groupe des Six» [6, с. 9]) не было стилистического и художественного единства (сейчас бы мы сказали – единой «техники композиции», понимаемой на уровне стиля). В лаконичной заметке Мийо под названием «Маленькое разъяснение» с позиций участника



группы охарактеризована суть тенденций, способствовавших формированию данного направления в музыкальном искусстве первых десятилетий XX века.

В первую очередь, по мнению Мийо, композиторы группы вовсе не солидаризировались с «...определённым узким направлением, предписанным Ж. Кокто». Книга Ж. Кокто «Le Coq et l'Arlequin», посвящённая Ж. Орику, появилась в 1918 году, «...следовательно, – пишет Мийо, – задолго до основания нашей группы...» [6, с. 5]. В цитируемой заметке анализируются негативные суждения, которые высказывались тогдашней прессой по поводу музыки, принадлежащей членам группы, а также расставляются нужные акценты в её характеристике. Это связано, в первую очередь, с двумя моментами – интонационным материалом и отношением к тональности. Критиками порой утверждалось, отмечает Мийо, «...что очень легко творить музыку, подобную нашей: стоит только взять какую-нибудь банальную тему и обложить её фальшивыми нотами; что достаточно транспонировать несколько мелодий, взятых наудачу, в различные тональности, чтобы получить политональное письмо» [6, с. 4].

В подобных оценках, несмотря на их скептический и отрицательно-иронический смысл, тем не менее, прослеживается то «образно-новое», что улавливала (слышала) массовая публика (в отличие от профессионалов, подобных Мийо) в новой французской музыке. При этом, разумеется, прогрессивные тенденции глубоко не рассматривались оппонентами (Мийо иронически называет упомянутую избирательность «тайной прессы и музыкальной критики»). Фактически же, с профессиональной точки зрения, композиторы группы «Шести» демонстрировали явственно различные истоки и интенции в своём творчестве. В связи с этим Д. Мийо спрашивает (предварительно назвав учителей и отметив специфику образования, полученного каждым из членов группы): «Теперь, когда известны различие наших вкусов, различие нашего музыкального воспитания, неужели возможно смотреть на нас как на рабов одной эстетики, одной теории?» [6, с. 5–6]. Разумеется, акцентируя и заостря очевидные различия между членами группы, Мийо (быть может, в силу отсутствия временной оценочной ретроспективы) гораздо меньше говорит об интеграционных тенденциях, выявляемых применительно к «Шестёрке» Б. Асафьевым и С. Гинзбургом. Однако «истоки» индивидуальных стилей членов группы, упоминаемые Мийо, позволяют многое прояснить именно в аспекте указанных тенденций.

Так, Мийо пишет, что все члены «Шестёрки» были подвержены различным воздействиям: «Орик находится под влиянием Schola Cantorum (где он работал, будучи учеником Ж. Коссада, В. д'Энди и А. Руссея. – Д. Р.) и Шабрие; Дюрей – под влиянием Сати и Равеля; Онеггер – Вагнера, Рихарда Штрауса и Флорана Шмитта; Пуленк – Моцарта и Стравинского; Тайефер – французских импрессионистов; я во многом обязан Берлиозу и Альбертику Маньяру» [6, с. 6]. Естественно, даже беглый перечень «влиятельных» в их восприятии Мийо позволяет сделать заключение о множественности истоков музыкального языка членов группы «Les Six», в целом объединяемых при помощи тенденций «поли» и «нео». Указанные тенденции, впервые открытые композиторами рубежа XIX–XX веков, со всей отчётливостью заявили о себе именно на французской почве. Франция была родиной музыкального модернизма, сущность которого может быть выражена девизом: «Вперёд, к новым берегам!». Упомянутое явление коренилось в русско-французской традиции, о чём свидетельствует, в частности, высказывание Мийо: «...в центре Европы существуют... по меньшей мере, два основных течения: одно – немецкое – на основе доминантсептаккордов и хроматизмов. Например, всё искусство Бетховена построено на этих септаккордах и совершенной или прерванной каденции; эта традиция продолжает жить у Вагнера, Р. Штрауса, Шёнберга и его учеников, Онеггера и др. Другая традиция – французская (если хотите, кельтская, но одновременно и греческая, по происхождению григорианского стиля) – привела нас к возрождению ладов Ренессанса (аккорды III и II ступеней), а также к новым образованиям из устойчивых аккордов (например, квинта и нона)» [6, с. 8].

Во французской музыке Новейшего времени, начиная с Дебюсси, складывается философско-мировоззренческая система интеграционного типа, характерная в целом для искусства модернизма, под знаком которого (с различными «отклонениями») проходит весь XX век, не говоря уже о первых его десятилетиях. Суть новых процессов музыкального искусства того времени сводится к трём типам интеграции, о которых идёт речь в статье А. Жаркова [5]. Процессы, в полной мере обозначившиеся к концу XX столетия, были прежде всего обусловлены, как представляется, глобальными интенциями «новой эры» в музыкальном искусстве, наглядным подтверждением чему служит Новая французская музыка. Именно здесь наблюдаются (при ещё недостаточной оформленности в интегративном отношении) новации, которые охватывают и пространственно-временные

координаты произведения, и применяемые композиционные техники. Указанные процессы, бесспорно, соотносятся с трансформациями самого человека – и как объекта искусства, и как его реципиента. Складывается новая культурная парадигма, определяемая, по А. Жаркову, «“тремя китами” – post, inter и neo, то есть: 1) постмодернизмом, 2) интертекстуальностью, к которой примыкает понятие гипертекста, и 3) неонаправлениями» [5, с. 102].

Перечисленные тенденции («три кита») образуют некое своеобразное сочетание во французской, в том числе инструментальной, музыке рассматриваемого периода. Тенденция «post» в данном случае подразумевает «постромантизм», далее – «постимпрессионизм»; «inter» – оперирование межстилевыми и полистилевыми знаками,

восходящими к традиции (прежде всего национальной); «neo» – переосмысление, «мутационное» преобразование этих традиций. Всё это присутствует, в частности, у Дебюсси и Равеля, заложивших основы двух приоритетных направлений в последующем развитии французского инструментального стиля: через символизм как отрицание субъективно-антропоцентрического в романтизме (Дебюсси); неостилистику, граничащую с полистилистикой («звуковые маски» Равеля). В творчестве композиторов «Шестёрки», а затем – «Новой Франции» (О. Мессиа́н) обнаруживается вначале дифференцированное претворение упомянутых тенденций («распределяемых» между членами каждой группы), а затем – новая интеграция на уровне единой авторской стилиевой системы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Асафьев Б. Французская музыка и её современные представители // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 25–56.
4. Гинзбург С. «Шестёрка» // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 10–24.
5. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. (Науковий вісник НМАУ. Вип. 7.) С. 101–108 [Музыковедение: из ХХ в ХХІ век: сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. (Научный вестник НМАУ. Вып. 7.) С. 101–108].
6. Мийо Д. Маленькое разъяснение // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 2–9.

#### REFERENCES

1. Adorno T. V. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music]. Moscow: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. Asaf'ev B. *Kniga o Stravinskome* [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Music Press, 1977. 280 p.
3. Asaf'ev B. (*Glebov I.*) *Frantsuzskaja muzyka i eyo sovremennye predstaviteli* [French Music and its Contemporary Representatives]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 25–56.
4. Ginzburg S. «*Shestyorka*» [«The Six»]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 10–24.
5. Zharkov A. *Nekotorye integrativnye tendentsii v iskusstve nakanune XXI veka i paradigmaticheskiy kharakter tekhniki kompozitsii* [Some Integrative Tendencies in Art on the Boundary of the XXI<sup>th</sup> Century and Paradigmatic Type of Composition Technique]. *Muzykoznavstvo: z XX u XXI stolittya* [Musicology: from the XX<sup>th</sup> to the XXI<sup>st</sup> Century]: collected articles. Kyiv: National P. Tchaikovsky Musical Academy of the Ukraine, 2000. (Scholar Bulletin of NMAU. Vol. 7.) P. 101– 108.
6. Miyo D. *Malen'koe raz'yasnenie* [A Small Explanation]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 2–9.

•—————• **ФРАНЦУЗСКАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ** «—————•  
**МУЗЫКА ПОСТДЕБЮССИСТСКОГО ПЕРИОДА:**  
**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВАЯ ЯЗЫКОВАЯ СТИЛИСТИКА**

В статье рассматриваются истоки реалий французской камерно-инструментальной музыки, формировавшейся в период после К. Дебюсси. Основанием для этого рассмотрения служат мысли, высказанные в работах Б. Асафьева, Т. В. Адорно, С. Гинзбурга, представителя группы «Шесть» Д. Мийо, – музыкантов, которые находились на близкой временной дистанции по отношению к французской музыке этого периода, а иногда и прямо «внутри» неё. В статье выделены и систематизированы аспекты традиций, свойственных французскому «музыкальному менталитету» в сочетании с неостилистикой, черты которой по-разному обозначались в стилях таких композиторов, как М. Равель и представители

группы «Шесть». Этот контекст соотнесён с камерно-инструментальным жанром, возрождение которого происходило на основе ретро- и неотенденций в общей полистилистике, характерной для эпохи в целом (характеризуемой как переходная, экспериментально-поисковая). Научная новизна статьи заключается в определении историко-логического и коммуникативного контекста, в котором формировались стили французских мастеров камерно-инструментального жанра в описываемый период.

*Ключевые слова:* французская музыка, национальная традиция, К. Дебюсси, М. Равель, Д. Мийо, камерно-инструментальные жанры, неостилика.

•—————• **FRENCH CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC** «—————•  
**IN THE PERIOD AFTER C. DEBUSSY:**  
**NATIONAL TRADITIONS AND NEW LANGUAGE STYLISTICS**

The sources of realities of the French chamber instrumental music formed during the period after C. Debussy are considered within the article. The ideas introduced in B. Asafyev's, T. V. Adorno's, S. Ginzburg's and D. Milhaud's (the representative of the «Les Six» group) works form the basis for this consideration. These musicians were in a close temporary distance in relation to the French music of this period, and sometimes directly «inside» it. In the article some aspects of the traditions peculiar to French «musical mentality» in combination with neostylistics which lines were differently designated in styles of such composers as M. Ravel and representatives of the

group «Les Six» are allocated and systematized. This context is applied to chamber instrumental genre which revival happened on the basis of retro- and neotendencies in the general polystylistics, common to the era in general (characterized as transitional, experimental-searching). Research novelty of the article consists in identification of historical-logical and communicative contexts in which the styles of the French masters of a chamber instrumental genre during the described period were formed.

*Key words:* the French music, national tradition, C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, chamber instrumental genres, neostylistics.

**Рубцова Дарья Александровна**  
артист оркестра  
Крымская государственная филармония  
Россия, 95000, Симферополь  
e-mail: krihta@gmail.com

**Rubtsova Darya A.**  
musician of the orchestra  
Crimean State Philharmony  
Russia, 95000, Simferopol  
e-mail: krihta@gmail.com



**Р. ГЕНИКА – КОРРЕСПОНДЕНТ  
«РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ» В ХАРЬКОВЕ  
(РЕЦЕНЗИИ НА КАМЕРНЫЕ И СИМФОНИЧЕСКИЕ  
СОБРАНИЯ 1896–1916 гг.)**



**Ф**игура Ростислава Владимировича Геники (1874–1939) – одно из наиболее примечательных, знаковых явлений в музыкальной жизни дореволюционного Харькова. Сведения о Р. Генике содержатся преимущественно в справочных и историографических работах по харьковской регионики, например, в публикациях о Харьковской консерватории [17; 18], статьях Е. Кононовой [19; 20], но комплексная характеристика роли и значения этого музыканта до сих пор отсутствовала.

Сквозь призму рецензий Р. Геники, освещающих события музыкальной (в частности, концертной) жизни Харькова на рубеже XIX–XX веков, вырисовывается панорама жанров, которые доминировали в городских музыкальных собраниях того времени. Эти собрания проходили в различных помещениях, с участием разнообразных исполнительских составов, сопутствовали разным событиям жизни и деятельности как отечественных, так и зарубежных музыкантов. Обращаясь к упомянутым жанровым сферам, Р. Геника руководствовался определёнными личными предпочтениями. Так, будучи концертирующим пианистом и ансамблистом, учеником Н. Рубинштейна, критик уделял особое внимание камерно-инструментальному творчеству и исполнительству.

Концертам камерной музыки на территории Российской империи в указанный период, несомненно, принадлежало ведущее место. Этому способствовали мобильность небольших коллективов и устойчивый интерес публики, высоко ценившей индивидуальное мастерство виртуозов и предлагаемое ими разнообразие репертуара. Опираясь на статистические данные, можно сделать вывод о приоритетном положении камерно-инструментальной музыки в концертных сезонах Харькова 1890–1910-х годов.

Ключевой составляющей камерных собраний был классический струнно-смычковый квартет, функционировавший на постоянной основе под эгидой ИРМО. Харьковский квартет считался одним из старейших в Украине и на протяжении рассматриваемого периода

выступал практически в неизменном составе: К. Горский – 1-я скрипка (по его имени Р. Геника называл коллектив «Квартетом К. Горского»); С. Дочевский-Александрович – 2-я скрипка; Ф. Кучера – альт; С. Глазер – виолончель (его с 1906 года заменил Е. Белоусов).

Судя по рецензиям Р. Геники, «Квартет К. Горского» отличался продуманным выбором репертуара, включая разумное соотношение классических и современных произведений. В одной из упомянутых рецензий (на концерт, состоявшийся в 1916 году и посвящённый 25-летию артистической и педагогической деятельности К. Горского) Р. Геника осветил историю создания замечательного коллектива, возникшего благодаря «случайному пребыванию» в Харькове нескольких чешских и польских музыкантов, среди которых был и К. Горский.

Рецензии Р. Геники содержат упоминания о множестве классических и современных квартетов, прозвучавших в харьковских камерных собраниях обозначенного периода. Особое внимание при этом уделялось произведениям отечественных композиторов (А. Рубинштейна, А. Бородина, П. Чайковского, А. Аренского и др.). Естественно, в репертуаре «Квартета К. Горского» были представлены все «эталонные» для того времени квартетные опусы, начиная с В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана и заканчивая Э. Григом, А. Бородиным, П. Чайковским, С. Танеевым, А. Рубинштейном, новейшими произведениями К. Дебюсси (Квартет соль минор, ор. 10), Р. Глиэра (Квартет соль минор, ор. 20 № 2) и многих других авторов, в том числе местных (Ф. Акименко, П. Сокальского).

Помимо квартетов, репертуар харьковских камерных музыкантов-инструменталистов охватывал практически все жанры, относящиеся к этой области музыки, – дуэты, трио, квинтеты, секстеты, исполнявшиеся как местными силами, так и гастролёрами. Порой возникали достаточно устойчивые, регулярно выступавшие ансамбли. Например, дуэтом А. Горовица (фортепиано) и Е. Белоусова (виолончель) был

представлен целый ряд сонатных вечеров из произведений классиков и современных мастеров. Достаточно сказать, что в исполнении этого ансамбля прозвучали редко исполняемая Соната Ф. Шопена и Первая соната Н. Мясковского. Известен был и скрипично-фортепианный дуэт К. Горского и А. Горовица, а к дуэту с Е. Белосовым позднее подключился И. Слатин-младший. Следует упомянуть и фортепианные дуэты, о которых писал Р. Геника; в частности, критик выделял дуэт в составе С. Брикнера и Е. Нибур, исполнивший в камерном собрании 1907 года «Фантазию» (Первую сюиту) С. Рахманинова и Вариации оп. 51 Э. Грига.

Поражает не только исключительное разнообразие программ камерных ансамблей, выступавших тогда в Харькове, но и умение Р. Геники в кратких газетных рецензиях охарактеризовать, наряду с конкретным исполнением, собственно произведения. При этом, если рецензент полагал уместным, подобные характеристики могли быть негативными, безотносительно к авторитетным или малоизвестным именам композиторов. Данное свойство Р. Геники-критика определялось его «смежными» профессиями – историка музыки и концертирующего исполнителя. Таким образом, помимо фактической информации, в рецензиях на камерные собрания в Харькове звучал «авторский голос» корреспондента, который всегда ратовал за безукоризненный музыкальный вкус и мастерство, облакаемое в совершенную художественную форму. Например, Р. Геника, высоко ценивший камерную музыку С. Танеева, скептически отозвался по поводу Трио оп. 21, считая, что автору не удалось стилизация в духе рококо XVIII столетия, а музыка в результате оказалась «тусклой» и «тяжеловатой» [16, стб. 59].

Впрочем, наибольшее внимание Р. Геники привлекали всё же исполнители, равно как (выражаясь современным языком) индивидуальные исполнительские стили. Критика отличало умение дать лаконичные и убедительные обобщения по этому поводу, особенно если речь шла о музыкантах, которых он хорошо знал и которые более-менее регулярно участвовали в городских камерных собраниях. Среди них был и скрипач К. Горский, весьма положительно оцениваемый рецензентом; благодаря изучению соответствующих высказываний Р. Геники заметно обогащаются и наши сегодняшние представления об истоках харьковской скрипичной школы, поскольку К. Горский принадлежал к её основателям.

В целом, обобщая представляемые материалы о камерных собраниях, следует заметить, что Р. Геника добросовестно и тщательно, со знани-

ем дела, описывал все события, происходившие в этой сфере музыкального исполнительства. Критик демонстрировал глубокое понимание жанров и стилей музыки разных эпох и школ, последовательно акцентируя, на его взгляд, неизменное, передовое, высокохудожественное. Поэтому его рецензии – не только исторические памятники, но и ценнейшие источники для исследователей определённого периода музыкальной жизни Харькова, которую Р. Геника воспринимал как бы изнутри, с позиции современника. В том и состояла его историческая миссия, достойная уважения и глубокой признательности.

Сказанное в полной мере относится и к освещению Р. Геникой симфонических концертов, неразрывно связанных с творческой деятельностью И. Слатина (1845–1931) – выдающегося музыкального организатора, педагога и дирижёра, первого ректора Харьковской консерватории (открытой в мае 1917 года). Если сравнивать камерно-ансамблевую музыку с симфонической, то удельный вес последней в Харькове не был столь значительным и показательным для концертной жизни провинциального города (рецензии Р. Геники публиковались «Русской музыкальной газетой» в рубрике «Музыка в провинции»). Тем не менее, благодаря усилиям И. Слатина и самого Р. Геники, «симфоническая жизнь» Харькова упомянутого периода отличалась бесспорной интенсивностью. Достигнутый высокий уровень поддерживался вопреки тому, что в городе на рубеже XIX–XX веков отсутствовали постоянные симфонические оркестры, а соответствующие концерты проходили в непригодных помещениях, предоставляемых городским самоуправлением и меценатами (Дворянское собрание, Коммерческий клуб и др.).

Большую помощь названным концертам оказывало ИРМО, благодаря которому симфонические оркестры более-менее регулярно выступали в городах России того времени. В Харькове начало указанным выступлениям было положено рубинштейновским мемориальным концертом (30 ноября 1896 года). С этого времени, как отмечал Р. Геника, «...из четырёх-пяти харьковских симфонических концертов один полностью отводился сочинениям А. Рубинштейна» [1, стб. 190].

Судя по освещаемым рецензиям, симфонические собрания в Харькове демонстрировали несомненное разнообразие репертуара. Наряду с постоянно присутствующей «мемориальной рубрикой», здесь обнаруживались признаки типичного для того времени «сборного» концерта, включавшего «обязательную» симфонию (или, чаще, несколько симфонических произ-

ведений), оперные фрагменты и даже сольные камерные «вставки» по случаю гастролей выдающихся солистов-исполнителей. «Идеологической» основой симфонических собраний в Харькове неизменно являлась отечественная музыка, что вытекало из просветительских установок ИРМО.

Указанную просветительскую идею поддерживали и воплощали И. Слатин и Р. Геника – главные идейные вдохновители музыкальной жизни Харькова на рубеже XIX–XX веков. В рецензиях на харьковские симфонические концерты Р. Геника придерживался обычной для себя магистральной линии – естественного сопряжения характеристик исполняемой музыки и особенностей её воплощения. Примечательно, например, суждение Р. Геники об одном из мемориальных концертов (17 марта 1898 года), впервые представившем харьковчанам Вторую симфонию И. Брамса (концерт был приурочен к годовщине со дня смерти немецкого композитора). Краткая и ёмкая музыковедческая оценка упомянутого произведения, данная критиком, репрезентирует стиль автора в целом, а потому может быть приведена здесь полностью: «Умная, ясная музыка этой симфонии с её бетховенскими отзвуками и мягкой, благородной инструментовкой приятно поразила предубеждённую часть публики, ожидавшую чего-то серого, туманного» [2, стб. 580].

Существенная роль в репертуарной политике харьковских симфонических собраний принадлежала их организатору и дирижёру И. Слатину. Так, выступая 18 ноября 1900 года с докладом на заседании Харьковского отделения ИРМО, И. Слатин обозначил два принципиальных направления указанной политики: 1) пропаганду отечественной музыки; 2) поддержку сочинений молодых современных композиторов. К тому времени И. Слатину удалось полностью реализовать соответствующие установки, что отметил и Р. Геника, считая сезон 1899/1900 года «одним из удачнейших в материальном и художественном отношении, благодаря неустанной энергии славного и талантливого дирижера этих концертов И. Слатина» [3, стб. 515].

Харьковские симфонические собрания вызвали живой интерес у музыкантов из других городов России и зарубежья. В частности, была позитивно воспринята идея организации авторских концертов под управлением самих композиторов. Первым в этом ряду стал авторский концерт А. Глазунова (16 марта 1899 года), который продирижировал сюитой из балета «Раймонда», двумя частями из Пятой симфонии, «Концертным вальсом» № 1 и двумя пьесами для виолончели с оркестром. Р. Геника

писал о названном событии: «Оркестр играл просто превосходно, а музыка А. Глазунова, почти никому не знакомая, сразу понравилась слушателям, которые единодушно оказали маэстро восторженный приём» [4, стб. 546].

Среди «мемориальных» собраний Р. Геника особенно выделял концерты, посвящённые музыке П. Чайковского – музыканта, которого критик считал подлинным продолжателем классических традиций и глубоко национальным композитором. Вот почему рецензент весьма взыскательно оценивал исполнения музыки П. Чайковского, отмечая, например (в связи с пятым собранием 1899 года), что прозвучавшие симфонические произведения – баллада «Воевода» и Сюита № 3 – были встречены публикой прохладно, тогда как скрипичный Концерт в исполнении К. Горского удостоился восторженных оваций: «Виртуозный музыкант блестяще справился с техническими неудобствами и неблагодарными пассажами этого концерта, а вся его высокохудожественная передача была согрета искренним чувством» [4, стб. 547].

Из отечественных авторов Р. Геника по-особому относился к А. Аренскому, с одной стороны, признавая бесспорные заслуги композитора как последователя П. Чайковского, с другой, – периодически критикуя за «салонность» и отсутствие глубокого драматизма в крупных формах. Приведём цитату из рецензии Р. Геники на авторский концерт А. Аренского, состоявшийся в сезоне 1900/1901 года в Харькове: «Музыка А. Аренского не поражает оригинальностью, глубиной внутреннего содержания, но она пленяет мастерством и блеском технических деталей... изяществом, ловкостью гармонизации и инструментовки, характерностью» [5, стб. 388].

Совсем иным было отношение Р. Геники к музыке Вас. Калинникова, оригинально синтезировавшего традиции П. Чайковского и «Могучей кучки». О Первой симфонии, прозвучавшей в Харькове, Р. Геника отозвался с энтузиазмом: «Публика была вполне захвачена поразительными красотами, прочувзованностью и тонкостью настроений его музыки <...> композитор попутно пользуется своей учёностью, схоластической мудростью, но у него есть чувство меры; свои идеи он излагает замечательно просто, ясно, удобопонятно; его музыка имеет все данные сделаться популярной» [6, стб. 485–486].

Как видим, Р. Геника был одним из первых рецензентов, стремившихся обобщить и упорядочить разрозненные факты и представления о современной отечественной музыке, – в ней критик усматривал истинное продолжение классики, глубоко одухотворённое и пронизанное искрен-

ним чувством. Благодаря Р. Генике, музыковеды и исполнители последующих лет могли почерпнуть сведения, как говорится, «из первых рук» о многих композиторах XIX столетия и целом ряде симфонических произведений, исполнявшихся в ту пору сравнительно редко. В частности, Р. Геника обращался к злободневной для современников оппозиции «Чайковский и Вагнер», безоговорочно отдавая предпочтение П. Чайковскому: «Сопоставление рядом увертюры “Фауст” Р. Вагнера и 4-й Симфонии П. Чайковского наглядно показало, как далеко П. Чайковский опередил Р. Вагнера на пути развития оркестровой техники, изобретения новых средств ради высшей выразительности музыки. Насколько полнее, могуче, богаче звучит оркестр П. Чайковского, какие контрасты, какое колоссальное нарастание силы в крещендо!» [6, стб. 486].

1901 год был ознаменован появлением в «Русской музыкальной газете» редакционной статьи под названием «И. Слатин и симфонические собрания в Харькове», что свидетельствовало о признании деятельности харьковского музыканта на общегосударственном уровне. В статье цитировался текст вышеупомянутого доклада, прочитанного И. Слатиным на заседании харьковского отделения ИРМО. Докладчик подчёркивал необходимость уделять внимание, прежде всего, музыкально-педагогической, а не материальной стороне организации симфонических собраний, реализуя «последовательно просветительские задачи», не допуская проведения концертов с «пёстрой и неупорядоченной программой», выдерживая определённое количественное соотношение между исполняемым европейским и отечественным репертуаром («три к двум» – речь идёт о соответствующих тематических программах) [21, стб. 202].

Приоритеты, указанные дирижёром, обусловили содержание программ последующих симфонических концертов, где почти всегда соблюдалось названное соотношение. Р. Геника, всецело поддерживая установки И. Слатина, дополнял их рекомендациями по поводу необходимости популяризации лучших сочинений допетровского периода – «...шедевров XVII и XVIII ст., с которыми можно знакомиться лишь в библиотеках по партитурам и историческим монографиям, но не на практике» [7, с. 473]. Наряду с этим, Р. Геника приветствовал исполнения «новой западной музыки», – среди авторов последней в харьковских симфонических собраниях фигурировали Б. Сметана, Э. Григ, Я. Сибелиус, менее известные нам сегодня Ф. Вейнгартнер, А. Хассельманс, Д. Стамбати, К. Синдинг, Э. Зауэр. Суждения критика о новейших произ-

ведениях отличались пронизательностью и лаконизмом. Примечателен отзыв рецензента на исполнение «Туонельского лебедя» Я. Сибелиуса: музыка «...совершенно неожиданно очаровала своей новизной замысла и формы, странностью, но красотой гармонических переходов, простотой, но эффектностью оркестровки, наконец, – неуловимыми туманными очертаниями меланхолической мелодии». Симфония же Ф. Вейнгартнера, по мнению критика, в итоге оказалась «чересчур длинной для того маленького запаса идей, который автор в ней разрабатывает» [8, стб. 505].

В целом, судя по рецензиям Р. Геники, харьковским собраниям 1900-х годов могли бы позавидовать иные филармонические программы современности. Здесь были представлены выдающиеся образцы классики, творчество отечественных композиторов от М. Глинки до рубежа XIX–XX столетий, обширная панорама западной музыки; к участию в собраниях привлекались высококвалифицированные исполнительские силы – местные музыканты и гастролёры. Значительное место в рецензиях Р. Геники принадлежало сочинениям харьковчан К. Горского, А. Алчевского, Ф. Акименко и Ф. Бугамелли, которые приобрели заслуженную известность в качестве исполнителей и педагогов (впоследствии все они активно включились в работу вновь созданной Харьковской консерватории).

Рецензии Р. Геники – едва ли не единственный источник, свидетельствующий о том, что и как сочиняли харьковские авторы, например, Ф. Бугамелли (известный педагог-вокалист, наставник будущего основателя харьковской вокальной школы П. Голубева, профессиональный «дедушка» Б. Гмыри), пробовавший свои силы как композитор и дирижёр. Его «Симфоническая прелюдия», по мнению Р. Геники, «...интересна проблесками истинного вдохновения и творчества <...> она соединяет драматизм и живость Дж. Верди, лиризм П. Чайковского и причудливую гармонизацию новоитальянцев». Об И. Алчевском – известном харьковском меценате и вокалисте с мировым именем, написавшем симфоническую музыкальную картину «Алёша Попович» (по одноимённой балладе А. К. Толстого) критик также отзывался весьма положительно: «Несмотря на композиторский дебют, И. Алчевский проявил массу фантазии в музыкальной характеристике <...> автор блеснул лаконизмом и ясностью музыкальной речи и великолепной техникой инструментовки» [9, стб. 412–414].

Трудно перечислить все произведения, имена композиторов и исполнителей, упоминаемые в рецензиях Р. Геники на симфонические

сезоны в Харькове. Например, интересно суждение Р. Геники о Втором фортепианном концерте С. Рахманинова, прозвучавшем в интерпретации К. Игумнова. Рецензент сразу же отметил основную идею этого сочинения, которое представляет собой «симфонизированный» образец жанра, чуждый самодовлеющей виртуозности: «Всё наиболее красивое, значительное поручено здесь оркестру; фортепианные эффекты игнорируются, фортепиано обезличено, низведено до исключительно аккомпанирующей роли; пианисту негде проявить своего я; ему остаётся только подпрыгивать, хорошо держать такт и вообще достаточно смело и сильно играть свою партию, чтобы быть сколько-нибудь полезным» [10, стб. 535]. Приведённая оценка, разумеется, грешит излишней категоричностью (вообще характерной для Р. Геники), однако по сути – на уровне музыковедческих обобщений – критик был, несомненно, прав.

Последующие сезоны (1906–1916 годы) были, по мнению Р. Геники, менее разнообразными и продуктивными с точки зрения выбора концертного репертуара. Общее число концертов сокращалось, их программы зачастую формировались «на ходу», хотя, благодаря усилиям И. Слатина, по-прежнему соблюдались ранее заявленная «пропорция» и «панорамность». Начиная с 1906 года, в Харькове проводились летние симфонические концерты. Первый из них, проходивший под руководством Ю. Юрьяна, включал интересные для публики новые сочинения К. Синдинга, Я. Сибелиуса, А. Гамерика, А. Герберта; из отечественных авторов был представлен Н. Римский-Корсаков. Летние концерты придали новый импульс музыкальной жизни города, что позволило Р. Генике назвать сезоны 1906–1907 годов самыми удачными за всю его двадцатилетнюю деятельность в ИРМО.

Должное внимание уделял критик и выдающимся исполнителям, многие из которых посещали тогда Харьков, не говоря уже об уроженцах города, чьё мастерство совершенствовалось прямо на глазах публики. Например, характерно высказывание Р. Геники о певце Е. Долине, возвратившемся домой после стажировки в Европе: «Общение с живой кипучей музыкальной жизнью Запада имело благотворное влияние на талант молодого певца, дало ему ещё больше глубины и шлифовки; жанр Е. Долинина – нежное, тонкое, интимно-поэтическое: здесь он не знает соперников» [11, стб. 504–505].

С 1909 по 1916 годы И. Слатин организовывал симфонические собрания, руководствуясь, как заметил Р. Геника, принципом «исторического конспекта развития оркестровой музыки». Это предопределило новую последовательность

исполняемых пьес в границах каждой концертной программы – «по восходящей» (или, согласно известному выражению более поздней эпохи, «от Рамо до наших дней»). Наряду с точными и меткими, неизменно восторженными характеристиками сочинений великих мастеров прошлого, Р. Геника уделял пристальное внимание современным композиторам, нередко подвергая критике их просчёты и заблуждения. Так, оценивая произведения В. Ребикова (отрывки из оперы «Tea») и С. Василенко (симфоническая поэма «Сад смерти»), Р. Геника писал: «Музыка “Tea” вымучена, придумана; это какая-то бесформенная вереница гармоний, местами интересных, но, несмотря на свои острые, пряные диссонансы, – бесследно скользящих, не заронив в душу слушателя ни одной ноты; всё как-то серо и холодно...»; симфоническая поэма С. Василенко, по мнению рецензента, «прозвучала достаточно монотонно и малоинтересно» [12, стб. 410].

Большой интерес у «слушателя-эксперта» Р. Геники вызвали авторские вечера Н. Черепнина, дирижировавшего своими произведениями (речь идёт о Прелюдии к «Принцессе Грёзе» и сюите «Павильон Армиды»): «Как композитор, он (Н. Черепнин. – М. Л.) с внешней стороны стоит на высоте современной техники и вполне владеет всеми ресурсами новейших гармоний, полифонических ухищрений, всего блеска инструментовки. Но всё это нигде не является у него самоцелью: идея, поэтический замысел доминируют; его речь ясна, удобопонятна, её обороты пластичны; его пафоса богата красками, но он пользуется ими с чувством меры, со вкусом» [13, стб. 484–485].

Новой формой концертной деятельности в Харькове с 1910 года стали «симфонические утра», которыми руководил И. Слатин-младший. Сообщая читателям о данной инициативе, Р. Геника писал: «Отрадно видеть талантливого юношу, увлечённого искусством, стремящегося к музыкальному прогрессу, заражающего других своим увлечением: он шевелит общество, и кругом расцветает музыкальная культура» [14, стб. 1107]. Упомянутой форме симфонических концертов сопутствовало продолжение «генеральной линии» И. Слатина-старшего, исполнявшего музыку западную и отечественную, «новую» и «старую», стремясь при этом к безусловному достижению полноценного художественного результата.

Знаменательным событием для харьковчан в сезоне 1913 года стали «Бетховенские торжества», проходившие под управлением С. Кусевичко. Руководимый им оркестр исполнил все девять бетховенских симфоний и концерты –



Четвёртый фортепианный (солист – И. Добровейн) и Скрипичный (солист – Л. Цейтлин). Стремясь к объективности, Р. Геника упомянул и положительные, и отрицательные моменты в исполнении бетховенской музыки: «Оркестр под управлением Кусевицкого отличался удивительной муштровкой, дисциплиной и дрессурой, своей образцовой сыгранностью, аккуратностью, чистотой, тщательностью, вылощенностью исполнения. Исполнение, безусловно, блестящее, но, увы, – лишь с внешней, технической стороны: оно продумано, но не прочувствовано; дух Бетховена не парил в этих звуках, настоящего подъёма ни разу не было» [15, стб. 452–453].

Перечень метких высказываний Р. Геники по поводу харьковских симфонических концертов 1896–1916 годов можно было бы и продолжить. В настоящей статье охарактеризованы лишь некоторые из критических публикаций, которые представляются наиболее показательными с позиции современности. Между тем, наряду

с «летописным» охватом музыкальной жизни Харькова указанного периода (которая была запечатлена Р. Геникой едва ли не исчерпывающе полно и многогранно), следовало бы отметить высокий уровень профессионального мастерства рецензента. Свободно оперируя самым разнообразным материалом, используя взвешенную и продуманную аргументацию, критик оценивал и преподносил широкому читателю в доступной словесной форме камерную и симфоническую музыку разных жанров, стилей, эпох, доброжелательно и компетентно оценивал исполнительские прочтения этой музыки – удачные и не очень.

Всё вышеизложенное в целом образует малоисследованный, требующий дальнейшего углублённого изучения региональный (харьковский) пласт отечественной музыкальной культуры, летописцем которого был Р. Геника – штатный корреспондент «Русской музыкальной газеты» в Харькове на рубеже XIX–XX веков.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1897. № 1. Стб. 190–191.
2. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1898. № 5–6. Стб. 580–583.
3. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1899. № 17. Стб. 515.
4. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1899. № 18. Стб. 546–548.
5. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1900. № 13. Стб. 385–389.
6. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1900. № 17. Стб. 485–488.
7. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1902. № 15–16. Стб. 472–474.
8. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1902. № 17. Стб. 505–508.
9. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1904. № 15. Стб. 412–415.
10. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1905. № 18. Стб. 534–535.
11. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1907. № 18–19. Стб. 504–508.
12. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1909. № 15. Стб. 408–412.
13. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1910. № 18–19. Стб. 484–486.
14. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1910. № 49. Стб. 1107–1110.
15. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1913. № 17. Стб. 449–454.
16. Геника Р. [Хроника музыкальной жизни] // Русская музыкальная газета. 1916. № 2. Стб. 58–59.
17. Кононова Е. Кафедра специального фортепиано // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992 / ред.: П. П. Калашник и др. Харьков: ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1992. С. 109–133.
18. Кононова О. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано // Pro Domo Mea: нариси / ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 20–56 [Кононова Е. Преемственность поколений: кафедра специального фортепиано // Pro Domo Mea: очерки / ред. кол.: Т. Б. Веркина и др. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2007. С. 20–56].
19. Кононова О. Музикант-просвітитель // Музика. 1984. № 5. С. 3 [Кононова Е. Музикант-просветитель // Музика (Киев). 1984. № 5. С. 3].

20. Кононова О. Сучасник П. К. Луценко Ростислав Володимирович Геніка // П. Луценко і сучасність: матеріали Міжнар. наук. конф. Харків: Факт, 2001. С. 25–33 [Кононова Е. Современник П. Луценко Ростислав Владимирович Геника // П. Луценко и современность: материалы
- Междунар. науч. конф. Харьков: Факт, 2001. С. 25–33].
21. [Финдейзен Н.] И. Слатин и симфонические собрания в Харькове // Русская музыкальная газета. 1901. № 7. Стб. 202–206.

REFERENCES

1. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1897. No. 1. Col. 190–191.
2. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1898. No. 5–6. Col. 580–583.
3. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1899. No. 17. Col. 515.
4. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1899. No. 18. Col. 546–548.
5. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1900. No. 13. Col. 385–389.
6. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1900. No. 17. Col. 485–488.
7. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1902. No. 15–16. Col. 472–474.
8. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1902. No. 17. Col. 505–508.
9. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1904. No. 15. Col. 412–415.
10. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1905. No. 18. Col. 534–535.
11. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1907. No. 18–19. Col. 504–508.
12. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1909. No. 15. Col. 408–412.
13. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1910. No. 18–19. Col. 484–486.
14. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1910. No. 49. Col. 1107–1110.
15. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1913. No. 17. Col. 449–454.
16. *Genika R.* [Khronika muzykal'noy zhizni] [Chronicle of Musical Life]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1916. No. 2. Col. 58–59.
17. *Kononova E.* Kafedra spetsial'nogo fortepiano [Special Piano Department]. Khar'kovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo, 1917–1992 [Kharkov I. Kotliarevsky Institute of Arts, 1917–1992]. Ed. P. P. Kalashnik and oth. Kharkov: Kharkov I. Kotliarevsky Institute of Arts, 1992. P. 109–133.
18. *Kononova O.* Spadkoyemnist' pokolin': kafedra spetsial'nogo fortepiano (In Ukrainian) [Succession of Generations: Special Piano Department]. *Pro Domo Mea: narysy* [Pro Domo Mea: essays]. Ed. T. B. Verkina and oth. Kharkiv: Kharkiv I. Kotliarevs'ky State University of Arts, 2007. P. 20–56.
19. *Kononova O.* Muzykant-prosvitytel' [Musician-educator] (In Ukrainian). *Muzyka* [Music]. 1984. No. 5. P. 3.
20. *Kononova O.* Suchasnyk P. K. Lutsenka Rostislav Volodymyrovych Genika (In Ukrainian) [Rostislav Genika, P. Lutsenko's Contemporary]. *P. Lutsenko i suchasnist': zbirka materialiv Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi* [P. Lutsenko and Modernity: papers of International conference of arts]. Kharkiv: Fakt Press, 2001. P. 25–33.
21. [Findeyzen N.] I. Slatin i simfonicheskie sobraniya v Khar'kove [I. Slatin and Symphonic Meetings in Kharkov]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Journal]. 1901. No. 7. Col. 202–206.

Р. ГЕНИКА – КОРРЕСПОНДЕНТ  
«РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ» В ХАРЬКОВЕ  
(РЕЦЕНЗИИ НА КАМЕРНЫЕ И СИМФОНИЧЕСКИЕ СОБРАНИЯ 1896–1916 гг.)

Статья посвящена деятельности выдающегося харьковского музыканта Р. В. Геники (1869–1939) в качестве корреспондента «Русской музыкальной газеты» в Харькове. На основе аналитического обобщения собранных архивных материалов (автором представлены 16 из примерно 100) показана одна из сторон деятельности Р. Геники как музыкального рецензента, касающаяся камерных и симфонических собраний в Харькове конца XIX – первых двух десятилетий XX вв. Сквозь призму рецензий Р. Геники не только рассматриваются общая направленность и репертуар концертов, но и воссоздается творческий портрет самого автора, чьи публикации ярко запечатлевают некоторые существенные черты общей картины музыки в Харькове (рецензии Р. Геники публиковались в рубрике «Музыка в провинции»). Будучи всесторонне

образованным музыкантом, выпускником Московской консерватории по классам Н. Рубинштейна (фортепиано) и П. Чайковского (теория музыки и композиция), Р. Геника предстаёт в своих критических суждениях передовым деятелем музыкальной культуры, отстаивавшим принципы высокой художественности и подлинного мастерства как главные критерии музыкального искусства. При этом образцами, на которые призывал ориентироваться Р. Геника, служили не только шедевры западноевропейской классики, но, в первую очередь, высшие достижения отечественной музыки.

*Ключевые слова:* Р. Геника, «Русская музыкальная газета», музыкальная критика, жанр рецензии, музыкальная жизнь, Харьков на рубеже XIX–XX веков, камерные и симфонические собрания.

R. GENIKA AS A CORRESPONDENT  
OF THE «RUSSIAN MUSICAL JOURNAL» IN KHARKOV  
(REVIEWS OF CHAMBER AND SYMPHONIC MEETINGS, 1896–1916)

The article deals with the work of Kharkov's outstanding musician R. Genika (1869–1939) as a correspondent of the «Russian Musical Journal» in Kharkov. Basing on the summary of the archival materials (16 items have been selected out of about 100) it shows one of the sides of R. Genika's activity as a music reviewer which is connected with chamber and symphonic meetings in Kharkov in late the XIX<sup>th</sup> – first decades of the XX<sup>th</sup> centuries. The article not only reveals the general idea and the repertoire of concerts through the prism of R. Genika's reviews, but also reflects a creative portrait of the critic himself, whose works lively engrave some essential features of the general picture of music in Kharkov (R. Genika's reviews were published in the «RMJ» under the

heading «Music in province»). Being a fully-educated musician, a graduate of Moscow Conservatoire under N. Rubinstein (piano) and P. Tchaikovsky (music theory and composition), R. Genika appears in his critical judgments as a leading figure of musical culture of his time who upheld the principles of high artistry and genuine skill as the main criteria of music art. For R. Genika the best example of it were not only the masterpieces of West-European classical music, but also, and primarily, high achievements of national music.

*Key words:* R. Genika, the «Russian Musical Journal», musical criticism, the genre of review, musical life, Kharkov at the turn of the XIX<sup>th</sup> and the XX<sup>th</sup> centuries, chamber and symphonic meetings.

**Линник Мария Сергеевна**

ведущий концертмейстер

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

Украина, 61091, Харьков

e-mail: linnikmariya@mail.ru

**Linnik Maria S.**

leading accompanist

Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts

Ukraine, 61091, Kharkiv

e-mail: linnikmariya@mail.ru

## «ОКНО В МУЗЫКУ» А. КАРАМАНОВА: НЕОСТИЛИСТИКА В ЖАНРЕ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО АЛЬБОМА



Детский цикл-альбом А. Караманова (1934–2007) – одного из крупнейших отечественных композиторов рубежа XX–XXI вв. – яркое и самобытное явление в истории жанра. Цикл создавался композитором в «модернистский» период творчества (годы обучения в аспирантуре Московской консерватории), оказавшийся достаточно непродолжительным (примерно с 1963 по 1965 гг.), но важным для творческих поисков автора, пришедшего в дальнейшем к идеям «религиозного» периода (оба термина – «модернистский» и «религиозный» – принадлежат самому А. Караманову; см.: [2]).

Линия «детскости» – одна из важных стилистических линий в творчестве А. Караманова как композитора-симфониста, тяготевшего к широкому охвату жанров и стилей музыкального искусства с обобщением их признаков и свойств в грандиозных циклах «Библейских симфоний». Будучи уникальной фигурой в созвездии крупнейших мастеров музыкального искусства последних десятилетий XX – начала XXI вв., А. Караманов пробовал свои силы в разнообразнейших жанрах и формах. Среди них – и детская фортепианная музыка: ранние пьесы, циклы, Первый «Юношеский» концерт, наконец, цикл-альбом из 16 пьес «Окно в музыку».

Этот альбом был создан в 1963 году, как и другие произведения для фортепиано – «Пятнадцать концертных фут», «Пролог. Мысль и Эпилог» и др. «Окно в музыку» представляет собой единственный в творчестве А. Караманова программный цикл детских пьес. Сам факт обращения А. Караманова к детской фортепианной музыке в процессе авангардных поисков говорит о многом. В первую очередь, как представляется, это было связано со стремлением композитора обновить существующий лексический фонд в жанре детского фортепианного альбома, создать на традиционной основе жанра его новое интонационное прочтение-интерпретацию.

В цикле детских пьес А. Караманова присутствует и традиционная для жанра программность, но трактуется это в совершенно иной стилистике, отличной от классико-романтической и даже неоклассицистской. Наиболее очевидно карама-

новский цикл соотносится с такими опусами-циклами XX в., как бартоковский «Микрокосмос», где инструктивные идеи по развитию техники юного пианиста сочетаются с воссоздаваемой панорамой различных образов и жизненных ситуаций, близких детскому восприятию.

Кроме того, определённые параллели возникают и по отношению к прокофьевской «Детской музыке», созданной в 1935 году. Помимо сходства жанровых признаков (ряд сиюминутных картинок-настроений), сходство с прокофьевским детским фортепианным письмом определяют и другие моменты. Во-первых, большое количество разнохарактерных пьес (у С. Прокофьева – 12, у А. Караманова – 16) позволяет максимально разнообразить палитру доступных детям тем и сюжетов. Во-вторых, примечательна своеобразная демонстрация индивидуального стиля, особенностей языка и формы, актуальных, по мнению обоих композиторов, для музыкального искусства конкретного исторического периода.

В детском фортепианном альбоме А. Караманова доминирует, если воспользоваться классификацией А. Булкина, скорее лирико-созерцательный, чем лирико-повествовательный тип образности [1, с. 16]. Из стилистических элементов здесь преобладает пленэрность и звуковая колористика, сами же миниатюры чаще всего воспринимаются как «зарисовки с натуры». Это не исключает и более глубокого смысла, связанного с экзистенциальным толкованием: в «малом» запечатлено «большое» (Е. Назайкинский о миниатюре в музыке [5, с. 372]).

Пьесы «Окна в музыку» написаны в технике свободно трактованной додекафонии (или серийного письма), получившей название «свободная атональность». Поясняя содержание этого термина, Ю. Холопов отмечал, что «...атональность – понятие без позитивного содержания. Обозначаемое им отсутствие мажорно-минорной системы само по себе ещё ничего не говорит о конкретной высотной структуре. Общая основа так называемой атональности – двенадцатиполутоновая система, каждый звук которой понимается как самостоятельная ступень» [6, с. 252–253].

В цикле «Окно в музыку» А. Караманов сознательно избрал принцип двенадцатиполутоновой организации гармонии, понимаемой как «высотная структура» (термин Ю. Холопова [6, с. 236]). Для детского восприятия, а тем более, в 60-е годы XX века, когда отечественная детская музыка создавалась исключительно в тонально-гармонической системе, а зарубежные авангардные образцы были малоизвестны и «не рекомендовались» для использования в репертуаре, такая языковая ориентация выглядела заведомо новой, даже нарочито авангардной, эпатажной.

По музыкальной стилистике пьесы «Окна в музыку» практически однотипны, что объясняется опорой композитора на технику «несерийной додекафонии». Поясняя этот термин, Ю. Холопов выделял в подобных композициях два момента: «1) использование всех двенадцати звуков полутоновой гаммы и 2) принцип серии» [6, с. 258]. Отход от «чистой» додекафонии выражается здесь в том, что при заполнении двенадцатизвуковых полутоновых полей не соблюдается серийный порядок интервалов. Карамановская атональность выражается «...в импровизационной свободе структуры, в стремлении к идущей сплошным потоком неповторяемости групп, к полной раскованности, стихийной необузданности экспрессии»; «...пары, тройки звуков всё время даются в остром соотношении (малые ноны, малые секунды, большие септимы), а местами они стучаются в 4-5-6-звучия» [6, с. 258].

Определяющим моментом в развитии микроформ пьес становятся сгущения и разрежения плотности – гармонической (степень диссонантности вертикалей, определяемая Ю. Коном [4, с. 306] по степени возрастания от консонансов до «крайних», «стопроцентных» диссонансов – малых секунд и нон, больших септим) и собственно фактурной, определяемой Г. Игнатченко через факторы массы, расположения и регистра [3, с. 11].

Эти фонические показатели «управляют» формой карамановских миниатюр из цикла «Окна в музыку», причём используются с большой точностью и уместностью для воссоздания конкретных звуковых образов. Диссонантная гармония здесь рождается из интервалики, которая, за редкими исключениями, на опорных долях всегда остродиссонантна. Так, в первой пьесе «Пастушок», состоящей из 11 разнометрических тактов (2/8, 5/16, 7/16, 3/16, 3/8, 5/8, 5/16, 3/4), большинство мотивов начинаются с резких диссонансов и приходят к более мягким в кадансах (большие ноны в заключительной медленной трели)<sup>1</sup>.

В этой пьесе, изложенной в темпе *Moderato*, господствует высокий регистр, а фактура представлена как преимущественно двухголосная полифоническая с подчеркнuto автономными линиями-мелодиями, воспроизводящими наигрыши на духовых инструментах типа свирели. Лишь в условных кадансах (тт. 4 и 9) происходит «сгущение» фактуры до трёхголосия.

По всем показателям эти выразительные средства соотносятся с традициями детской музыки в жанре миниатюры: высокий регистр, разновысотное, по существу, гетерофонное (наигрыши как бы не связаны друг с другом) диссонантное сочетание мелодий живописуют перекличку двух пастушеских свирелей, что легко воспринимается детьми. Острая диссонантность совсем не мешает яркости представленного образа, а, наоборот, нацеливает восприятие на пленэрность; звучание двух свирелей как бы плывёт в воздухе, благодаря чему и рождается своеобразная аберрация звуковысотности.

Линию подобной образности, но в игровом плане, продолжает пьеса № 2 «Качели». Она также излагается в темпе *Moderato* и построена на однотипной фактуре полифонического (полимелодического) плана. Однако «игра» здесь показана в ином аспекте, чем в «Пастушке», – не как инструментальное музицирование, а как детская игра, бытовая сценка. Раскачивающиеся качели наглядно «показаны» с помощью широких интервальных и регистровых расстояний между звуками различных голосов в партиях левой и правой рук (от *до-диез* малой октавы до *ля-бемоль* третьей). Размашистые интервальные ходы характерны больше для партии правой руки, а в левой сосредоточены стабильные элементы, позволяющие осуществлять координацию рук.

Третья пьеса («Мама пришла») – типичное мини-скерцо, впервые вносящее контраст в последовательность пьес цикла (*Allegretto*, штрих *staccato*, исключительно высокий регистр – от первой до середины третьей октавы). Эта пьеса – типичный пример совпадения жанра и мотива, характерного для миниатюры (Е. Назайкинский; см.: [5, с. 372]): композитор не только запечатлевает радостное состояние ребёнка, но и выбирает для этого соответствующие жанровые и фактурные знаки. Пьеса в целом близка жанру миниатюрной токкаты с монофонической фактурой неаккордового *martellato*; яркости звучания способствует и выдерживаемая до конца динамика *f*. Лишь в условных кадансах (тт. 6, 7 и 10) этого периода появляются фактурные «сгущения», что связано с одновременным движением голосов в партиях левой и правой рук.

В начальных трёх пьесах цикла вырисовывается принцип построения, избранный А. Карамановым для всего цикла. Он заключается в чередовании групп контрастных характеристических пьес, образующих своего рода минициклы внутри «большого» шестнадцатичастного сюитного образования. Контраст между группами осуществляется, преимущественно, посредством смен темпа и фактуры. Пьесы №№ 1 и 2, сходные по этим признакам (умеренный темп, полифоническое двухголосие), контрастируют с быстрой пьесой-токатой (№ 3), после чего следует темповая «реприза», состоящая из трёх медленных пьес: № 4 «Вечер», № 5 «Обида», № 6 «Колыбельная». В плане циклизации эти три пьесы завершают первый условный раздел (фазу) экспонирования весьма различных, но константно связанных с целостным миром ребёнка, образов, действий (игр), чувств и настроений.

Скрепляющим интонационным моментом здесь выступает стилистически и технологически выдерживаемый способ организации материала – несерийная додекафония, которая допускает различные жанрово-фактурные преобразования исходя из программных названий пьес в совокупности с моделируемыми в них жанрами. Композитор не только демонстрирует здесь музыкально претворённый «мир ребёнка», но и открывает юным слушателям «окно» в сферу жанрово-стилевых новаций, утвердившихся в музыке на протяжении длительного исторического периода. Решая эту информативную задачу языковыми средствами, «ультрасовременными» для советской эпохи (1960-е гг.), А. Караманов сознательно использует красочный и эффектный звуковой материал, генетически закреплённый в слуховом сознании детей, не приобщённых к музыке как профессиональному искусству, вполне доступный им без предварительной адаптации. Речь идёт о жанрах, ритмах, регистровых соотношениях, звукоподражаниях, динамических приёмах, которые в условиях традиционной тонально-гармонической системы, даже модифицированной, пребывали на втором плане, уступая ведущее место классической песенно-танцевальной мелодике и гармонии.

Три пьесы второго микро-цикла «Вечер», «Обида», «Колыбельная» – образуют единый «блок», характер которого определяется общим спокойным тоном музыки и сюжетным единством. «Вечер» – трёх-четырёхголосный хорал (темп *Andante*, сплошное *piano*, симметричная структура – 6+6 тт.). Это не столько пленэрная зарисовка, сколько характеристика медитативного (предположительно – молитвенного,

учитывая религиозность А. Караманова) состояния, навеянного окончанием дня.

В образном плане «Вечер» как бы перетекает в № 5 («Обида»), своего рода средний раздел трёхчастного «блока» (№№ 4, 5, 6). «Обида», помещённая между «Вечером» и «Колыбельной», по характеру музыки отличается от них не только громкостно (*forte*, контрастирующее «тихим» пьесам окружения), но и фактурно. Здесь, как и в «Пастушке», представлено сочетание двух полифонических линий, однако теперь их развёртывание импульсивно, далеко от кантиленности, а по вертикали неизменно подчёркиваются малые и большие секунды. Импульсивность музыки усугубляется дробной метрической переменностью – в каждом такте присутствует новый размер, что затрудняет «дыхание формы», одновременно «иллюстрируя» понятным ребёнку способом состояние обиды, когда связная речь прерывается всхлипываниями и паузами.

Данный микроцикл завершает № 6 «Колыбельная», в которой возвращается спокойный и размеренный характер музыкального движения. Фактура пьесы вначале явно упрощена: на фоне выдерживаемых звуков нижнего голоса звучит «покачивающаяся» мелодическая фраза (тт. 1–4 – условное первое предложение этого периода). С т. 5 осуществляется некоторое «размывание контуров» мелодической фразы (напева колыбельной песни): в партии правой руки пианиста появляется третий голос, интенсивно чередуются тактовые размеры, вводятся синкопы. Всё это в совокупности призвано воссоздать процесс «засыпания», когда уже сквозь сон до ребёнка доносятся отзвуки колыбельной.

Начиная с № 7 («За работу»), в аспекте внутренней циклизации А. Карамановым соблюдается тот же «блочный» принцип, что и в предыдущих двух группах миниатюр. Вначале следуют однотипные по фактуре и жанровости пьесы – «За работу» (№ 7) и «Девочка с мячом» (№ 8). Далее следует контрастное им «Раздумье» (№ 9), а замыкает этот микро-цикл игровая пьеса «Деревянная лошадка» (№ 10). Несмотря на кажущуюся однотипность, пьесы «За работу» и «Девочка с мячом» существенно отличаются по жанрово-фактурным признакам. Это, соответственно, полифоническая инвенция, претворяемая средствами несерийной додекафонии (№ 7), и характеристическая пьеса скерцозного характера (№ 8) – очередная игровая зарисовка.

Вторая пьеса этого «блока» («Девочка с мячом») явно близка предыдущей в интонационном плане, о чём свидетельствует пятизвучная фигура шестнадцатыми в начальных тактах обоих номеров. Однако жанровые различия предопределяют специфику организации

фактурно-артикуляционного комплекса в указанных пьесах. № 8 строится на чередовании *legato* и *staccato*, причём этими штрихами обозначены микропопевки, перемещаемые в отдалённые регистры. «Стаккатные» мотивы («скачущий мяч»), сочетаясь с «легатными» фразами, как бы запечатлевают своеобразный диалог: играющий ребёнок как бы «комментирует» собственные действия, «разговаривая» с мячом.

№ 9 – «Раздумье», своего рода медленный вальс, контрастный «игровому» окружению, по своей функции в цикле-альбоме уподобляется медленной части, предвещающей стадию завершения. Полифоническое взаимодействие голосов, несмотря на их видимую самостоятельность, здесь отличается строгой продуманностью. Например, используются приёмы обращённого проведения тематических ячеек, – достаточно сравнить начала первого и второго «предложений» (тт. 1–3 и 7–9), где происходят перестановки по вертикали и проведения в обращении интервальных групп, показанных в начальных тактах. Суммирующее значение приобретает своеобразный имитационный речитатив, возникающий в пятидольном т. 14 в партии правой руки и частично имитируемый в нижнем голосе партии левой руки (т. 15). В кульминации «Раздумья» вальсовое начало прерывается речитативом-медитацией, которому сопутствует единственная во всей пьесе динамическая «вилочка» – *crescendo e diminuendo*.

Яркая игровая пьеса № 10 «Деревянная лошадка» (*Allegretto*, преобладание *forte*, наличие динамических контрастов *subito*, переменные размеры с опорой на восьмые и шестнадцатые – 5/8, 7/16, 3/8, 4/8, 3/8, 7/16, 3/8, 2/8) – скерцозный образ-интермедия между «Раздумьем» и «сдвоенной» частью «Ночь и утро» (№№ 11 и 12, исполняемые *attacca*). № 10 продолжает образный ряд «быстрых» пьес (№ 3 «Мама пришла», № 9 «Девочка с мячом»), но с усилением предметно-изобразительной характеристичности. Примечательна черта данной пьесы – фрагментарность. Здесь нет хотя бы двух тактов подряд с единообразной фактурой, не говоря уже о ритме и размерах. Всё подчинено идее спонтанного безостановочного движения с подчёркнутыми острыми диссонансами (основной интервал вертикальных сочетаний – секунда).

«Сдвоенный» номер «Ночь и утро» в рассматриваемом цикле наделён функцией (согласно терминологии Ю. Холопова) «центрального элемента», расположенного в точке «золотого сечения» (середина третьей четверти формы целого). Здесь сосредоточены образные контрасты, как бы слитые воедино: «ночь» с её темным колоритом и «утро» как неизбежное просветле-

ние. Отмеченная динамика воплощена доступными детям средствами, в ряду которых основное значение приобретают регистр и динамика. С точки зрения образно-визуального эффекта, явно предопределяющего специфику фактурно-регистровой диспозиции «Ночи», происходит следующее: «тёмные» кластерные низкорегистровые звучности сохраняются в партии левой руки, а в партии правой появляются интонации-предвестники «утра». Одновременно демонстрируется способ фактурной организации, благодаря которому полифонические линии, рельефно выделяемые исполнителем, постепенно смягчают свою диссонантность. В начале пьесы они максимально сближены, порой сливаясь в единый комплекс, очертания которого едва различимы («ползущая» аккордика символизирует сумрак ночи). С перемещением партии правой руки в более высокие регистры фактурное расположение становится объёмно-глубинным, чему способствует постепенное «затухание» средних голосов фактуры при сохранении лишь контурных граней звучности.

В пьесе как бы зримо воссоздается пространство ночи с её таинственными звуками, проблесками звёздных и лунных лучей. Благодаря взаимной «удалённости» голосов ослабляется острота интервальных сочетаний по вертикали. Фактурные пласты воспринимаются скорее обособленно: возникает эффект полифонического взаимодействия, близкий политональности, хотя ни один из пластов «не претендует» на роль тонального центра.

После ферматы на *pianissimo* (как бы застывший луч света) пьеса «Ночь» *attacca* переходит в достаточно оживлённое «Утро» (*Moderato*, переменные размеры 3/8, 2/8, 3/8, 7/16, 5/8, 7/16, 2/4, 3/8, 5/16, 2/8, 5/8, 3/8, 4/4). Здесь преобладает практически выдержанное двухголосие, в котором голоса (партии левой и правой рук) регистрово разобщены (вплоть до расстояния более трёх октав в тт. 5–8, 11–12 и 17). В этой пьесе характерной особенностью голосов-линий является их принципиальное ритмическое «несовпадение», благодаря чему создаётся эффект мелодической самостоятельности в границах линейной фактуры. Звучность в целом тяготеет к «тихим» градациям – в пределах *p* (от *mp* до *pp*). Голоса-линии исполняются по преимуществу на «протяжённых» *legato*; лишь в начале второго предложения возникает переключка более кратких реплик-мотивов – возникает ассоциация с подражанием птичьему пению.

Следующий «блок» – № 13 «Игра» и № 14 «Ласка» – образует ещё один микроцикл в альбоме «Окно в музыку». Пьеса «Игра» по характеру – скерцозно-танцевальная, её отличает ста-

бильность вариантно-изменяемой фактурной формулы, представленной в тт. 1–2. Эта формула контрастна по изложению. Т. 1 – остро звучащее «прозрачное» *martellato* из арсенала фортепианной скерцозности; т. 2 – характерный оборот (шестнадцатые в партии правой руки), моделирующий гомофонную вальсовость. Игровая специфика этой пьесы проявляется в микромасштабах, свойственных миниатюрам «детского» плана; здесь «взрослые» фактурно-гармонические формулы, типичные для скерцо или этюда, адаптированы, сокращены во времени, нарочито сопоставлены на небольших отрезках формы.

«Маркатная» звучность в «Игре» контрастирует следующей пьесе «Ласка», где изначально господствует певучая легатность. Наряду с этим, и тематически, и фактурно вторая пьеса данного «блока» близка первой и представляет собой её жанровый вариант, наглядно показанный через микрочередование функций *i–m–t*. В экспозиции (тт. 1–6) преобладает связанное движение в двух линейных, что свойственно А. Караманову, полиметрических (переменные размеры, «обновляемые» почти в каждом такте) и полиритмических пластах изложения (функция *i*). Начиная с т. 7, в силу вступает действие функции *t*, что реализуется в своеобразной микро-разработке. Затем представлен миниатюрный вариант функции *t*, сопряжённый с внедрением в полифонического трёхголосия, постепенным уплотнением изложения, характерным для кадансовых зон.

Соседство таких монотемных, но контрастных по образности пьес, как №№ 13 и 14, не является исключением в архитектонике цикла «Окно в музыку». Будучи помещёнными в зону «золотого сечения», они корреспондируют с финальным «блоком» пьес – «Скучным уроком» и «Жалобой». Обе они, как и другие номера данного цикла-альбома, характеризуются полным соответствием музыки их программным названиям, что особенно важно для детского восприятия. Так, словами «скучный урок» обозначена музыкальная картинка, ассоциируемая с «однообразием», которое способно вызвать это чувство (синхронное ритмическое движение восьмыми в партиях обеих рук). Естественной реакцией на эту «скуку» далее становится своего рода взрыв эмоций («скучный урок» надоел, хочется играть), причём в данном разделе использованы реминисценции из № 13 – «Игра» (тт. 10–14 «Скучного урока»).

Характерно, что для достижения эффекта, «запрограммированного» в названии пьесы, А. Караманов поначалу даже отказывается от регулярного чередования переменных разме-

ров (2/4 выдерживаются на протяжении трёх тактов), а коренная метрическая переменность вводится лишь при смене образно-эмоционального состояния (тт. 10–14). Действие единого принципа, реализуемого в контрастах «Скучного урока», распространяется и на заключительный № 16 – «Жалобу», ажно связанную с «Пастушком» (напомним, что одно из названий пастушеской свирели – «жалейка»).

Прибегая к технике несерийной додекафонии и диссонантной звукописи в духе К. Пендерецкого (по его сочинениям молодой А. Караманов и учился этой технике), создатель цикла-альбома «Окно в музыку» остаётся приверженцем традиций отечественной школы, что выражается в целом ряде черт музыкального языка, особой лиричности и даже кантиленности. Так, в «Жалобе» наблюдается некоторое смягчение диссонантной соноричности. Пьеса построена по образцу свободной четырёхголосной инвенции, фактурное изложение переключается с хорально-полифонической «Ночью» (№ 11).

В начале «Жалобы» можно усмотреть элементы тональной гармонии (трезвучие условного си минора, развёртываемое «по диагонали» – от верхней квинты к нижним терции и приме в т. 1). Чётко очерчены и структурно-синтаксические моменты: 4+3+3+3 тт. При общем темпе *Moderato* и звучности в пределах *p*, «Жалоба» вполне соответствует стилистике «пьесы-настроения», типичной для детских фортепианных циклов Р. Шумана, П. Чайковского, отчасти С. Прокофьева.

Вместе с тем, А. Караманов стремится воссоздать интонации «жалобы» не обобщённо («грусть», «грёза», «обида», «тревога»), а непосредственно, прибегая к вокальной ламентозности, перешедшей в инструментальную сферу из оперного вокала. В данном случае показательны характерные обороты «плача-вздоха» в верхнем голосе (тт. 2–4). С этого же секундового «вздоха» начинается и серия трёхтактовых построений (т. 5), – лишь в последнем из них мелодические секунды направляются в разные стороны (средние голоса на фоне педали крайних с отмеченной «нисходящей» динамикой).

Вокально-речевая выразительность мотивов финальной «Жалобы» символизирует ключевую составляющую музыкальной лексики А. Караманова, предвосхищая его стиль «религиозного» периода, где в основе формы лежит «монопопевка» (так этот элемент называл сам композитор). Последняя сама по себе есть монодия, обрастающая подголосками-вариантами, по-разному модифицируемая при возвращении к ней на протяжении всей композиции.



В «Жалобе» как детской фортепианной пьесе-миниатюре действие монопопевочного принципа показано в микромасштабах. В качестве ведущего мотива здесь выступает «трихорд в терции», экспонируемый первоначально в верхнем голосе (т. 1). Далее следует ламентозный мотив из секунд, возвращая указанный ход к начальной ноте (т. 2). Уже с т. 3 инициальный мотив дан в обращении в одном из средних голосов, а в первоначальном варианте он звучит ещё дважды – в тт. 6 и 8. Оба варианта «микромонапопевки» – восходящий и нисходящий – показаны в кадансовом трёхтакте в средних голосах в одновременности («чистая» зеркальная симметрия).

Продолжая традиции жанра детского фортепианного цикла-альбома, А. Караманов стремится к обновлению традиционной стили-

стики. Используя несерийную додекафонию, он обращается к диссонантной сонорике, выделяет фонические свойства фактурного изложения как определяющие моменты в реализации программных замыслов. Присутствует здесь и сугубо инструктивный аспект: пьесы цикла знакомят детей с разнообразными приёмами фортепианной игры и техники, штрихами, динамическими оттенками. Всё это в целом позволяет считать цикл-альбом А. Караманова одним из показательных явлений в современной детской музыкальной литературе, а также надеяться на его широкое использование в учебной и концертной практике (что уже происходит в рамках конкурса пианистов имени А. Караманова, проводимого в Симферополе с 1996 года).

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на нотный текст даны в соответствии с электронным ресурсом.

URL: <http://www.karamanov.ru/note/note.html>.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Булкин А. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2005. 16 с.
2. Жизнь есть дух: Композитор Алемдар Караманов: Воспоминания, беседы, интервью, статьи, радиопередачи, автобиографическая проза / сост. С. С. Крылатова. Феодосия: Изд. дом Коктебель, 2009. 360 с.
3. Игнатченко Г. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной вертикали): метод. рекомендации. Харьков: ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1983. 24 с.
4. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 294–318.
5. Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 392 с.
6. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1974. Вып. 8. С. 229–277.

### REFERENCES

1. Bulkin A. Fortepiannyj detskiy al'bom: puti stanovleniya, poetika zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Piano Album for Children: Ways of Growing, Genre Poetics: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 2005. 16 p.
2. Zhizn' est' dukh: Kompozitor Alemdar Karamanov: Vospominaniya, besedy, interv'yu, stat'i, radioperedachi, avtobiograficheskaya proza [Life is A Spirit: The Composer Alemdar Karamanov: Memoires, Conversations, Interviews, Broadcasts, Autobiographic Prose]. Compiled by S. S. Krylatova. Feodosiya: Koktebel' Publishing House, 2009. 360 p.
3. Ignatchenko G. Funktsional'no-fonicheskie svoystva muzykal'noy faktury (plotnost' fakturnoy vertikali) [Functional-Phonic Features of Musical Facture (Density of Facture Verticality)]: methodic essay. Kharkov: Kharkov State I. Kotliarevsky Institute of Arts, 1983. 24 p.
4. Kon Yu. Ob odnom svoystve vertikali v atonal'noi muzyke [About One Feature of Verticality in Atonal Music]. Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Music Press, 1971. Issue 7. P. 294–318.
5. Nazaykinskiy E. Istoriya v muzyke: Izbrannyye issledovaniya [History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 371–391.
6. Kholopov Yu. Ob obschikh logicheskikh printsi-pakh sovremennoy garmonii [On General Logic Principles of Modern Harmony]. Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Music Press, 1974. Issue 8. P. 229–277.

«ОКНО В МУЗЫКУ» А. КАРАМАНОВА:  
НЕОСТИЛИСТИКА В ЖАНРЕ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО АЛЬБОМА

Статья посвящена характеристике индивидуально-стилевых особенностей претворения жанра детского фортепианного альбома (цикла) А. Карамановым – одним из классиков современной отечественной музыки. Автором статьи впервые предложен комплексный анализ единственного в творчестве А. Караманова детского альбома-цикла «Окно в музыку», обозначены место этого произведения в истории жанра и его преемственные связи. Охарактеризованы языковые средства, к которым прибегает композитор, воплощая собственные представления по поводу фортепианной музыки для детей и о детях. Созданный в «модернистский» период творчества композитора, цикл-альбом «Окно в музыку» реализует в миниатюрных формах принцип несерийной додекафонии – одного

из неостилистических направлений, апробированных А. Карамановым на пути к зрелому («религиозному») периоду творчества. Выявлены и систематизированы фактурно-фонические средства языка, составляющие в «Окне в музыку» основу формообразования. Рассмотрена внутренняя структура альбома, образуемая «блоками» микроциклов с соответствующими реминисценциями и «арками». Обозначена специфика инструктивно-фортепианной составляющей, которая содержится в цикле-альбоме наряду с художественно-образной, определяя оригинальное название произведения.

*Ключевые слова:* А. Караманов, детский фортепианный цикл-альбом, неостилистика, «Окно в музыку», несерийная додекафония, программность, фактурно-фонический комплекс.

«THE WINDOW TO MUSIC» BY A. KARAMANOV:  
NEOSTYLISTICS IN THE GENRE OF CHILDREN'S PIANO ALBUM

The article is devoted to the individual and the stylistic peculiarities of the implementation of the genre of children's piano album (cycle) by one of the classics of modern native music A. Karamanov. The author first proposes a comprehensive analysis of the only in A. Karamanov's works child album-cycle «The Window to music», shows the location of the work in the history of the genre and its successive connections. The means of language which the composer uses to put his ideas to piano music for and about children, are characterized. The cycle-album «The Window to music» created in the «modernist» period of the composer embodies the principle of custom-made dodecaphony in miniature forms – one of neostylistic direc-

tions experienced by A. Karamanov towards his mature «religious» period of creative work. The facture-phonc means of language, the forming components in the «The Window to music» are identified and systematized. The internal structure of the album consisting of «blocks» micro-cycles with the respective reminiscences and «arches» is shown. The instructive-piano component, contained in the album with art-imaginative one, is marked, which quite justifies the name of this work in complex.

*Key words:* A. Karamanov, children's piano album-cycle, neostylistics, «The Window to music», custom-made dodecaphony, programmness, facture-phonc complex.

**Чёрная Елизавета Борисовна**

старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
Украина, 61003, Харьков  
e-mail: monalizetta@mail.ru

**Chyornaya Elizaveta B.**

senior lecturer of the Department of General and specialized piano  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
Ukraine, 61003, Kharkiv  
e-mail: monalizetta@mail.ru



# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



А. И. КРЫГИН

*Харьковская гуманитарно-педагогическая академия*

### «ЧАКОНА» И. С. БАХА В ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ГИТАРЫ А. СЕГОВИИ: ОПЫТ ИНТОНАЦИОННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА



Среди наиболее выдающихся музыкантов XX столетия, которые оказали огромное влияние на развитие инструментального исполнительства, фигура испанского гитариста Андреса Сеговии стоит особняком. Он был подлинным новатором музыкального искусства, который всячески содействовал утверждению классической гитары как полноправного концертного инструмента, способного не только выполнять ансамблево-оркестровые, аккомпанирующие задачи, но и воплощать на сцене самый разнообразный репертуар. Во многом благодаря Сеговии гитара зазвучала как солидный академический инструмент с богатой образно-интонационной палитрой и жанрово-стилевым контекстом.

Будучи талантливым и чутким музыкантом, А. Сеговия ясно осознавал, что без освоения музыкального наследия крупных европейских композиторов нельзя достичь глобальной цели – вывести гитару на ведущие позиции в концертном исполнительстве, равно как создать предпосылки для утверждения и репродукции нового явления музыкальной культуры – академического гитарного искусства, с подтверждением прежней «утилитарной» функции данного инструмента и новой его востребованности в меняющейся художественной среде.

Поскольку речь идёт о признанном основателе академического европейского гитарного искусства, безусловно важным для осмысления закономерностей последнего (от композиторского творчества до исполнительства) представляются анализ и систематизация основополагающих принципов интерпретационно-исполнительской работы над музыкальным произведением, на которых базируется творческий метод А. Сеговии.

Итак, объектом данного исследования является инструментальное творчество А. Сеговии в контексте европейской традиции гитарного исполнительства XX столетия.

*Предмет исследования* – исполнительское и интерпретационное искусство А. Сеговии на примере «Чаконь» И. С. Баха из Второй скрипичной партиты (BWV 1004).

*Цель исследования* – выявить принципы интерпретационной работы А. Сеговии в аспекте создания исполнительской версии музыкального произведения.

*Научная новизна* данного исследования состоит в том, что здесь впервые представлены результаты интонационно-исполнительского анализа гитарной транскрипции, выполненной А. Сеговией, сквозь призму авторских интерпретационных принципов.

Следует отметить, что в репертуаре А. Сеговии было несколько сотен произведений, из которых, по утверждению П. Агафошина [1, с. 8], более трёхсот он играл наизусть. Показательно, что из сочинений, перечисленных исследователем, лишь отдельные пьесы Н. Паганини предназначались для гитары. Работая над расширением своего репертуара, А. Сеговия бросил крылатую фразу: «...королевство за репертуар...» [12] – и приступил к созданию транскрипций классических произведений (фортепианных, скрипичных, лютневых, виолончельных).

А. Сеговия как опытный и талантливый музыкант в совершенстве знал интонационные и технические возможности гитары, владел всеми приёмами композиторской работы. При этом достигнутые художественные результаты подтверждали мнение А. Сеговии том, что транскрипция – не буквальный «перенос» произведения на другой инструмент,

а поиск определённого эквивалента, который позволяет сохранить и «дух» произведения, и важнейшие особенности его структуры. Безусловно, создавая транскрипции полифонических произведений, в первую очередь музыки И. С. Баха, А. Сеговия очень рисковал: ведь у музыкантов-профессионалов и любителей уже сформировались представления о чрезвычайно высоком уровне интерпретации баховских сочинений, достигнутом крупнейшими исполнителями XIX – начала XX веков.

Анализ исполнительской гитарной версии «Чаконь» А. Сеговии, по мнению М. Вайсборда [4, с. 88], позволяет отметить полноту звучания, реализуемую за счёт введения шестизвучных аккордов (вместо четырёхзвучных) и развития мелодической линии баса. Кроме того, отличие от скрипичной версии связано с третьей вариацией, где А. Сеговия заменяет кантилену мелодической речитацией, более свойственной авторскому стилю И. С. Баха. Однако, по нашему мнению, новаторство и исполнительский талант А. Сеговии в транскрипции «Чаконь» проявились гораздо масштабнее в сравнении с исполнительскими интерпретациями скрипичной версии.

По мнению современных музыковедов, в настоящее время различают 7 видов музыкальной интерпретации – слушательскую, редакторскую, исполнительскую, композиторскую, режиссёрскую, технологическую, музыковедческую [8, с. 32–34; 7]. В дальнейшем мы будем называть рассматриваемую интерпретацию «Чаконь» И. С. Баха авторской версией в связи с тем, что профессиональное исполнительское мастерство и транскрипция «Чаконь», выполненная А. Сеговией, позволяют считать его полноправным соавтором гениального произведения. Это обеспечило указанной исполнительской версии произведения достойное место в одном ряду со скрипичными редакциями и фортепианными обработками, а гитара заняла одну из ведущих позиций в иерархии академических солирующих инструментов.

Впервые А. Сеговия исполнил «Чакону» в 1935 году, выступая с концертами в Мадриде и Париже, а в 1936-м включил баховский шедевр в программу своего концерта в Большом зале Московской консерватории. Известный французский искусствовед Б. Гавоти, официальный биограф А. Сеговии, рассказывая о собственных впечатлениях по поводу впервые услышанной им гитарной версии «Чаконь», пишет о крайнем удивлении известных скрипачей, узнавших, что испанский гитарист представил на суд слушателей свой вариант гениального произведения эпохи барокко: «...многим это показалось

кошунством, для меня же было настоящим наслаждением слушать поющие музыкальные фразы гитары вместо скрипки, напоминающей звук рвущегося полотна. Аккорды звучали естественно, чисто и вместе, при этом каждая нота сохраняла свою индивидуальность. Никогда ещё палитра художника не была так богата красками, так выразительна, как гитара А. Сеговии в этот вечер...» [5, с. 128].

Профессор Академии им. Гнесиных А. Фраучи называл услышанную в исполнении А. Сеговии «Чакону» своеобразным профессиональным ориентиром: «Его отношение к звуку породило во мне огромное желание добиваться чего-то похожего. Это было конечно, очень сильное впечатление» [9, с. 15].

Характерные особенности транскрипции и исполнительской гитарной версии «Чаконь», принадлежащей А. Сеговии, наглядно прослеживаются в ходе интерпретологического анализа распространённых скрипичных редакций [3, с. 10]. Создавая транскрипцию и авторскую исполнительскую версию «Чаконь» И. С. Баха, А. Сеговия в значительной степени рисковал не только своей репутацией гитариста, но и перспективами гитары в качестве концертного академического инструмента. Проблема осложнялась и тем, что даже среди скрипачей не было единого мнения, в каком русле надлежит интерпретировать сонаты и партиты И. С. Баха. Напомним, что в течение первой половины XIX века (периода возрождения композиторского наследия И. С. Баха) сольные скрипичные произведения великого немецкого композитора исполнялись в сопровождении фортепиано (авторами фортепианно-скрипичных версий были Р. Шуман и Ф. Мендельсон). Впоследствии Йозеф Иоахим, придерживавшийся иного подхода, исполнял сонаты и партиты без фортепианного аккомпанемента (см.: [11]). Задача, решаемая А. Сеговией, была крайне сложной и потому, что ранее никто из гитаристов не решался выполнить переложение и интерпретировать «Чакону» (Ф. Таррега, как известно, ограничивался исполнением менее трудных сочинений И. С. Баха).

Одним из главных элементов интонационно-го искусства А. Сеговии является целесообразно подобранная *аппликатура*, которая помогает раскрыть художественный образ музыкального произведения. В частности, аппликатура «Чаконь», сопутствовавшая этапам транскрипции этого произведения, была детально откорректирована А. Сеговией при подготовке исполнительской версии. Следует подчеркнуть, что использование соответствующей редакции аппликатуры не означало закрепления окончательного

варианта исполнения: по свидетельству учеников А. Сеговии, этот процесс был перманентным на протяжении всей творческой карьеры музыканта.

Выбор наиболее рациональной аппликатуры способствует решению, по крайней мере, двух исполнительских проблем:

– во-первых, обеспечивает некоторое ослабление функционального напряжения всего комплекса взаимосвязанной сложной системы рычагов левой и правой руки, что, безусловно, сказывается на качестве звукоизвлечения;

– во-вторых, продолжает традиции исполнительских школ Ф. Сора и Д. Агуадо, позволяя выбирать соответствующую струну с помощью аппликатуры для обеспечения необходимого тембра звука, а также конкретный палец правой руки, что в итоге способствует достижению специфического звучания, похожего на тембр других музыкальных инструментов.

В «Чаконе» А. Сеговия широко использует так называемое «техническое» *легато* как выразительное средство в общей интонационной структуре художественного образа. Соединение одной ноты с другой, по мнению одного из последователей А. Сеговии – Ч. Дункана (см.: [14]), обеспечивает необходимый контраст звучания, в связи с тем, что предшествующая нота, извлекаемая правой рукой, будет звучать громче следующей, извлекаемой левой рукой.

Так, в 7 вариации А. Сеговия осуществляет переход к третьему эпизоду, исполняя пассажную фактуру с помощью «технического» *легато*, придаёт упомянутому отрезку большую целеустремлённость и техническое удобство в сравнении со скрипичным оригиналом. У А. Сеговии залигованные ноты оказываются несколько короче, а использование приёма *апояндо* для извлечения первой ноты создаёт максимально контрастный эффект.

Тембровая структура музыкального сигнала у А. Сеговии определяется широким спектром составляющих, которые включают в себя динамические факторы, артикуляцию и др. Одним из исполнительских средств, способствующих преодолению недостатков «равномерной темпе-рации», а также важной частью интонационно-исполнительской культуры является индивидуально трактуемый А. Сеговией приём *вibrато*.

Анализ записей произведений И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, выполненных испанским гитаристом, подтверждает эстетическую значимость этой выразительной функции, в какой-то мере перекликаясь со стилем П. Казальса. Однако версия А. Сеговии, при всём очевидном сходстве, характеризуется определённой спецификой (вследствие конструктивных различий в стро-

ении грифа у гитары и смычковых инструментов). Показательна третья вариация «Чаконь», где А. Сеговия добивается лирического характера звучания посредством смещения правой руки ближе к грифу и использования *вibrато*.

С физической точки зрения приём *вibrато* обеспечивает в процессе нажатия подобающее натяжение струны, смещение звукового сигнала в направлении «чистого» строя; при этом интонационная частота и тембровая окраска зависят от силы натяжения, частоты и амплитуды вибраций, направления вибрации, осуществляемой пальцем левой руки.

А. Сеговия использует этот приём настолько непринуждённо-естественно, что *вibrато* воспринимается как неотъемлемая составляющая его исполнительского стиля. Если теоретик музыкального исполнительства Н. Переверзев [10] считает оптимальным для создания художественного впечатления приём *вibrато* с частотой 6–7 колебаний в секунду, то один из последователей А. Сеговии – гитарист Д. Рассел – рекомендует ограничиться 2–3 колебаниями в секунду [13].

В «Чаконе», как и в других интерпретируемых произведениях, А. Сеговия не склонен жёстко регламентировать частоту вибрации. Физические параметры последней (частота и амплитуда) определены характерными особенностями исполняемого произведения, его формой, стилем, принадлежностью к конкретной эпохе, особенностями используемых регистров и темпоритмических параметров.

Звуковысотные динамические факторы, интерпретируемые А. Сеговией, особенно заметны при использовании *вibrато*, сочетаемого со «скольжением» пальца правой руки вдоль струны. Благодаря этому создаётся эффект пульсации звуковысотной составляющей по её некоторым средним параметрам в границах определённой зоны (согласно Н. Гарбузову).

Агогический приём *рубато* также занимает видное место в многогранной интонационно-исполнительской культуре А. Сеговии, что обеспечивается, по словам Ч. Дункана, бесконечным количеством минимальных отклонений от регулярной пульсации [14]. Однако А. Сеговия очень гибко использует указанный приём: после незначительных ускорений темпа в одном эпизоде, маэстро играет чуть медленнее в другом, как бы уравнивая общее движение музыкального произведения. Характерным примером исполнения *рубато* А. Сеговией являются 11–14 вариации «Чаконь», на протяжении которых маэстро придаёт разнообразие описываемому эпизоду благодаря незначительным отклонениям от основного темпа.

К числу ярких эффектов, присущих интонационной структуре гитарного исполнительства А. Сеговии, можно отнести и *арпеджированные аккорды*. Относительно узкий частотный диапазон гитарных звуков позволяет А. Сеговии применять *арпеджированные аккорды* в арфообразных фрагментах, а также для дифференциации голосов в полифонической ткани. Показательным примером использования *арпеджированных аккордов* является т. 7, где маэстро использует указанный приём на аккордах II и V ступеней для выделения мелодического голоса. Разрешение в тонику в следующем такте А. Сеговия также исполняет *арпеджиато*.

Подводя итог рассуждениям о темпоритмической динамике, присущей транскрипции и исполнению «Чаконь» А. Сеговией, можно отметить, что все эти отклонения от темпа определяются исключительно музыкальной логикой, способствуя преодолению слушательской инерции и метричности исполнения, придавая особую яркость интерпретации данного произведения.

Авторская исполнительская версия «Чаконь» позволила А. Сеговии обогатить как собственные концертные программы, так и репертуар многих представителей академического гитарного исполнительства, проложив путь к интерпретации скрипичных сонат и партит И. С. Баха в целом, подтвердив обоснованность притязаний гитары на статус одного из ведущих сольных инструментов.

Сегодня «Чакона» И. С. Баха является неотъемлемой составной частью концертного и педагогического репертуара гитаристов. Среди её наиболее известных исполнителей – Д. Брим, Д. Вильямс, О. Гилья, К. Маркеоне, Э. Фиск и др.

Представленный выше анализ авторской исполнительской версии столь масштабного произведения, как «Чакона» И. С. Баха, принадлежащей А. Сеговии, убедительно свидетельствует о богатой палитре оттенков художественно-исполнительского интонирования во всех его звуковысотных и темпоритмических компонентах, максимально коррелирующих с концепцией «выразительной интонации» П. Казальса (см.: [6]).

Эстетика интонационного исполнительского искусства А. Сеговии обуславливается испанскими национальными традициями, а также исполнительскими идеалами эпохи романтизма, которые соотносятся с принципами академического музыкального искусства. Представленное исследование позволяет обнаружить широкий спектр *принципов интерпретационной работы* А. Сеговии, обеспечивающих достижение максимальной подлинности в процессе воссоздания баховской концепции произведения, а также свидетельствует о диалектически изменившихся реалиях музыкального исполнительства XX в. Новаторски трактованные и развитые А. Сеговией технические возможности гитары выступают при этом утончённой интонационной составляющей художественного образа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агафошин П. Новое о гитаре: Гитара и ее деятели по новейшим данным. М.: Госиздат, 1928. 60 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 380 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
4. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
5. Гавоти Б. Ему нет равных // Советская музыка. 1960. № 6. С. 126–129.
6. Казальс П. Об интерпретации // Советская музыка. 1956. № 1. С. 88–89.
7. Майкапар А. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики. URL: <http://www.maykapar.ru/articles/interpre.shtml>.
8. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
9. Ольшанский А. В гостях у А. Фраучи // Российский гитарный альманах–1992. М.: Музыка, 1992. С. 13–15.
10. Переверзев Н. Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 208 с.
11. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М.: Музыка, 1970. 220 с.
12. Сеговия А. Автобиография. URL: [http://guitarists.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=1](http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1).
13. Contreras A. de. La tecnica de David Russell en 165 consejos. Sevilla: Guademos Abolay, 1998. 40 p.
14. Duncan C. A Modern Approach to Classical Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996. 64 p.

### REFERENCES

1. *Agafoshin P.* Novoe o gitare. Gitara i ee deyateli po noveyshim dannym [New about Guitar: Guitar and its Representatives According to Latest Facts]. Moscow: Gosizdat Press, 1928. 60 p.
2. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process]. Leningrad: Muzgiz Press, 1963. 380 p.
3. *Auer L.* Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [My Violin School. Interpretation of Violin Classical Works]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 272 p.
4. *Vaysbord M.* Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka [Andres Segovia and Guitar Art of the XX<sup>th</sup> Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1989. 208 p.
5. *Gavoti B.* Yemu net ravnykh [He Has No Equals]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1960. No. 6. P. 126–129.
6. *Kazal's P.* Ob interpretatsii [About Interpretation]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1956. No. 1. P. 88–89.
7. *Maykapar A.* Muzykal'naya interpretatsiya: problemy psikhologii, etiki i estetiki [Musical Interpretation: Problems of Psychology, Ethics and Aesthetics]. URL: <http://www.maykapar.ru/articles/interpre.shtml>.
8. *Moskalenko V.* Lektsii po muzykal'noy interpretatsii [Lectures on Musical Interpretation]: educational supply. Kyiv: Klyaksa Press, 2012. 272 p.
9. *Ol'shanskiy A.* V gostyakh u A. Frauchi [A Guest of A. Frauchi]. Rossiyskiy Gitarnyj Al'manakh–1992 [Russian Guitar Anthology–1992]. Moscow: Music Press, 1992. P. 13–15.
10. *Pereverzev N.* Iсполnitel'skaja intonatsiya [Musical Performing Intonation]. Moscow: Muzyka Press, 1989. 208 p.
11. *Rabey V.* Sonaty i partity I. S. Bakha dlya skripki solo [J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 220 p.
12. *Segoviya A.* Avtobiografiya [Autobiography]. URL: [http://guitarists.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=1](http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1).
13. *Contreras A. de.* La tecnica de David Russell en 165 consejos. Sevilla: Guademos Abolay, 1998. 40 p.
14. *Duncan C.* A Modern Approach to Classical Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996. 64 p.

### «ЧАКОНА» И. С. БАХА В ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ГИТАРЫ А. СЕГОВИИ: ОПЫТ ИНТОНАЦИОННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена творчеству выдающегося гитариста XX столетия Андреса Сеговии, который вывел гитару на ведущие позиции среди других музыкальных инструментов и создал предпосылки для утверждения и репродукции нового культурно-исполнительского явления – академического гитарного искусства. Для осознания многих закономерностей гитарного искусства исключительно важными представляются выявление и систематизация тех принципов интерпретационно-исполнительской работы над музыкальным произведением, на которых базируется творческий метод А. Сеговии. В данной статье предметом исследования является исполнительское и интерпретационное мастерство А. Сеговии (на примере «Чаконь» И. С. Баха), целью – выявление принципов интерпретационной работы А. Сеговии в аспекте создания авторской исполнительской версии музыкального произведения. Научная новизна данного исследования состоит в

том, что здесь впервые представлены результаты интонационно-исполнительского анализа упомянутой транскрипции для гитары А. Сеговии сквозь призму авторских интерпретационных принципов. Результаты исследования представлены широким спектром выявленных и систематизированных принципов интерпретационной работы А. Сеговии, позволяющих обеспечить максимальную подлинность баховской концепции произведения в условиях диалектически изменившихся реалий музыкального искусства XX века. При этом учитываются новаторски модифицированные А. Сеговией технические возможности гитары, благоприятствующие созданию эстетически утончённой интонационной составляющей художественного образа.

*Ключевые слова:* гитарное искусство, А. Сеговия, исполнительская редакция, исполнительская интонация, И. С. Бах, «Чакона», интонационно-исполнительский анализ, интерпретация.

————— S. BACH'S «CHACONNE» IN TRANSCRIPTION —————  
FOR GUITAR BY A. SEGOVIA:  
A TRIAL OF INTONATION-PERFORMING ANALYSIS

The article is devoted to the creative work of an outstanding guitarist of the XX<sup>th</sup> century Andres Segovia, who brought guitar performing art in the leading position among other musical instruments and created the conditions for the reproduction and approval of new cultural and performing phenomenon – Academic guitar art. In order to realize multiple appropriatenesses of guitar art it is exceptionally important to identify and systematize the principles of interpretational-performing work on a piece of music, which is based on the creative method by A. Segovia. The subject of this article is the study of performing and interpretive skills of A. Segovia (on example of «Chaconne» by J. S. Bach), the aim of the article is to identify the principles of interpretative works of Segovia in aspect of the creation of the author version of performance of

a musical work. The scholar novelty of this study is connected with the precedent of the intonation-performing analysis of named transcription for guitar by A. Segovia to be presented through the prism of author's interpretative principles. The results of the study include a wide range of identified and systematized principles of interpretative work by A. Segovia, which provide the maximum authenticity of Bach's works conception in a dialectically changing realities of musical art of the XX<sup>th</sup> century. At the same time A. Segovia innovatively modified the technical capabilities of guitar to create aesthetically sophisticated intonation component of the artistic image.

*Key words:* guitar art, A. Segovia, performing version, performing tone, J. S. Bach, «Chaconne», intonation-performing analysis, interpretation.

**Крыгин Александр Иванович**

преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя

Харьковская гуманитарно-педагогическая академия

Украина, 61001, Харьков

*e-mail:* 1alexandrkygin@gmail.com

**Krygin Alexander I.**

lecturer of the Department of Musical and instrumental teacher's training

Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy

Ukraine, 61001, Kharkiv

*e-mail:* 1alexandrkygin@gmail.com





Т. С. ГЕРДОВА

*Мелитопольский институт экологии и социальных технологий  
Всеукраинского межрегионального университета развития человека*

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПИАНИСТОВ-ПРОФЕССИОНАЛОВ ДОНБАССА (КОНЕЦ XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВВ.)

**Н**а современном этапе духовного развития украинского общества актуализируются проблемы бытования музыкального искусства в социуме. В связи с этим возникает особый интерес к фортепианному исполнительству, включая особенности его исторического развития в отдельных регионах. Фортепианное искусство Донбасса – недостаточно исследованная сфера профессионального музыкального искусства Украины. В то же время, своеобразие исторического пути и необычайная интенсивность эволюционных процессов, характерных для фортепианного исполнительства и педагогики региона требуют более пристального изучения соответствующих исторических истоков и движущих сил. Сказанным выше, а также значением музыкального искусства (в том числе фортепианного исполнительства) для духовного возрождения украинской нации определяется актуальность освещаемой темы. Объектом исследования в статье является фортепианное искусство Донбасса указанного периода, предметом – исполнительская деятельность пианистов-профессионалов региона конца XIX – первой трети XX вв.

Цель настоящей работы – осветить вклад местных пианистов-профессионалов в развитие фортепианного искусства Донбасса. Её задачи:

- рассмотреть особенности развития фортепианного искусства региона в начале XX в.;
- охарактеризовать виды концертной деятельности пианистов региона;
- определить роль музыкальных учебных заведений в становлении концертной жизни региона.

Новизна исследования заключается в осмыслении новых исторических фактов, связанных с освещением роли музыкальных учебных заведений как центров музыкальной жизни региона, а также в оценке рассматриваемого вклада концертирующих профессиональных пианистов в развитие фортепианного искусства Донбасса.

Фактором, определявшим своеобразие фортепианного искусства в Донбассе на протяжении длительного периода, было отсутствие

концертных и музыкально-театральных организаций. Таковые были основаны значительно позже: филармонии открылись в 1931 (Донецк) и 1940 годах (Луганск), оперные театры – в 1932-м (Луганск) и 1935-м (Донецк), музыкально-драматические театры – в 1933-м (Донецк) и 1944-м (Луганск). За пределами рассматриваемого периода находится и открытие первого профессионального музыкального учебного заведения – Артёмовского музыкального училища (1926). Таким образом, в силу отсутствия упомянутых организаций в регионе на рубеже XIX–XX вв. фортепианное искусство развивалось преимущественно силами любителей музыки. Естественно, при всей значимости их творчества для фортепианного исполнительства Донбасса, любители не могли создать прочных академических традиций. При этом деятельность любителей творческих объединений и постоянная заинтересованность в ней местных жителей стимулировали прогресс фортепианного искусства в регионе. По-видимому, определяющим фактором явилось открытие в 1898 году в Екатеринославе (центр губернии, в которую входила большая часть современного Донбасса) отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и музыкального училища. На развитие музыкальной жизни отдалённых уездов губернии (в частности, уездов нынешнего Донбасса) вновь созданное отделение ИРМО влияло косвенно – через не слишком частые концерты преподавателей Екатеринославского музыкального училища и приглашённых гастролирующих артистов, а также посредством привлечения новых музыкальных сил в регион.

Приток музыкантов-профессионалов был ощутим и в уездах Донбасса, хотя уровень этих исполнителей был разным. Определённая часть пианистов региона (газеты того времени публиковали соответствующую информацию) имела среднее специальное образование, чаще всего полученное в Киевском, Полтавском и Екатеринославском музыкальных училищах. Наряду с этим, постепенно увеличивалось и число выпускников отечественных и зарубежных консерваторий.

Многие пианисты-профессионалы ограничивались частной музыкально-педагогической практикой, но ряд из них принимал участие и в концертной жизни своих городов. Большая часть концертов устраивалась частными музыкальными школами, так как в названных учебных заведениях было по несколько пианистов (как и музыкантов других специальностей). Значительную активность проявляли, к примеру, школа Л. Р. Каневского, курсы Н. И. Макарской в Мариуполе<sup>1</sup> и А. Д. Мерейнес в Бахмуте, ещё одна бахмутская школа – неизвестного основателя<sup>2</sup>. Очагом фортепианного искусства был Луганск. Здесь функционировало значительное количество музыкальных школ – И. Зибады, Р. И. Зендер, Н. С. Зендер, С. А. Карпачевской, И. З. Каппелли<sup>3</sup>. Основной задачей преподавателей-пианистов была организация учебного процесса, но всё же концертно-исполнительское творчество занимало видное место в их музыкальной деятельности. При отмеченном ранее отсутствии региональных концертных организаций в начале XX века, проведение концертов обеспечивалось преимущественно частными музыкальными школами. Они располагали необходимыми материальными ресурсами – концертными залами, инструментарием; кроме того, именно в стенах указанных заведений происходила непровольная концентрация исполнительских сил, что формировало среду, способствовавшую развитию фортепианного искусства в регионе.

Итак, с развитием частных музыкальных школ, инициатива в организации концертной жизни края постепенно переходила к местным профессиональным пианистам. Их деятельность была представлена сольным и камерно-ансамблевым исполнительством, а также концертмейстерством.

*Сольным концертам* пианистов принадлежало значительное место в музыкальной жизни региона, хотя их количество по городам Донбасса могло существенно различаться. Так, о фортепианных концертах в Мариуполе начала XX века сохранилось только единичное свидетельство – упоминание о выступлениях Л. Р. Каневского (директора музыкальной школы). В его репертуаре были фортепианные произведения Н. Метнера [12, с. 421]. Такая скудость сведений может объясняться как утратой большинства исторических источников, так и небольшим количеством профессиональных пианистов, способных вести концертную деятельность, в названном городе. С открытием в Мариуполе музыкального училища (1917) число сольных выступлений заметно возросло благодаря деятельности преподавателей и учеников, хотя их

выступления не всегда получали одобрение [13]. Наиболее активным участником концертной жизни города был преподаватель фортепиано Мариупольского музыкального училища Ф. Городецкий [7]. Подлинным открытием в музыкальной жизни Мариуполя стала пианистка Л. Лесли, выступавшая с исполнением сольных номеров в концертах скрипачей О. Мухина и Л. Шлионского [10]<sup>4</sup>.

В Бахмуте пианистов было значительно больше – А. Ладыженский, Л. Найгоазен, И. Ротенберг, Л. Французова и др. В этом ряду необходимо выделить имя А. Ладыженского. Его мастерство вызывало восторженные отзывы современников: «...с большим успехом выступил Ладыженский, который с настроением сыграл 2-ю сонату Чайковского. У пианиста блестящая техника и обдуманность удара. Он умеет почувствовать и передать с соответствующим настроением музыкальную фразу. Театр был полон» [3, с. 4]. Репертуар А. Ладыженского был обширным и разнообразным. Особенно удачным местные рецензенты считали его исполнение Сонаты Н. Метнера [6]. А. Ладыженский участвовал как солист и в концертах местного симфонического оркестра под управлением А. Филиппова [2].

В Луганске весьма активную концертную деятельность вёл И. Зибада (директор музыкальной школы). Отзыв Д. Левитовой на его сольный концерт 13 марта 1905 г. (программа не сохранилась) свидетельствует, что пианист был любимцем местной публики. Высказав пожелание и в будущем знакомить любителей музыки с классическим репертуаром, рецензент сожалел, что «мы лишены будем до самой осени того громадного удовольствия, которое нам доставляли камерные собрания школы» [11, с. 363–364].

При всей популярности сольных выступлений, наибольший удельный вес в концертной деятельности пианистов региона принадлежал *камерно-ансамблевому исполнительству*. В Мариуполе особенной популярностью как пианист-ансамблист пользовался Л. Каневский. В его обширном разнообразном репертуаре были представлены сонаты для скрипки и фортепиано Л. Бетховена, Э. Грига, фортепианные трио П. Чайковского, А. Аренского, фортепианный квартет Ф. Мендельсона и др. [12, с. 421]. Л. Каневский стремился придать концертам камерной музыки определенную регулярность. С этой целью он организовал в музыкальной школе (1913 год) цикл вечеров с участием скрипачей и виолончелистов из губернского центра: О. Берлина, А. Быховского, Ж. Застрабского, И. Зелихмана [12].

С Л. Каневским охотно сотрудничал всемирно известный скрипач, профессор Петербургской консерватории Л. Ауэр. В их совместном творческом багаже были произведения Г. Венявского, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена [132, с. 421]. Свидетельством заинтересованности Л. Ауэра в сотрудничестве с мариупольским пианистом стало их концертное турне 1915 года по городам России [12, с. 421].

В Луганске концерты пианистов-преподавателей музыкальной школы И. Зибады – З. Фишберг, М. Зибады – И. Макарова часто формировались в циклы. Например, цикл камерных вечеров сезона 1904–1905 годов был посвящен творчеству А. Рубинштейна. Исполнялись Соната для виолончели и фортепиано соч. 18, Трио соч. 55 № 2 и др. Исполнение З. Фишберг и И. Зибады имело, как всегда, большой успех [11, с. 363–364].

В Бахмуте, где насчитывалось много исполнителей на струнных смычковых инструментах, популярными были такие формы камерно-инструментального исполнительства, как секстет и трио. В составе секстета, кроме Зархина, Шумицкого, Барменсона, Блюхера, Мадорского<sup>5</sup>, участвовал пианист Л. Найгоазен. Секстет имел большой успех [4]. Как отмечает местный корреспондент, программы концертов этого ансамбля отличались разнообразием.

Достаточно распространённой формой исполнительской деятельности пианистов региона было концертмейстерство, однако им ограничивались лишь немногие местные музыканты. Особенный успех у критиков и публики как концертмейстер имела А. Д. Ханцин (Луганск). Она выступала и с гастролирующими приезжими музыкантами (например, с А. Каменским), и с местными музыкантами (со стипендиаткой Славяносербского уездного земства Л. Писаревской, учащейся музыкального училища Московской филармонии). Мастерство А. Ханцин оценивалось очень высоко. Так, в рецензии на одно из выступлений скрипача Б. Кричевского игра солиста упоминается только после слов признательности, адресованных концертмейстеру [9].

В основном газетными рецензентами отмечались одни и те же пианисты, занимающиеся

концертмейстерской практикой, поскольку в начале XX столетия их было немного в уездных городах Донбасса. Так в Бахмуте в качестве концертмейстера выступал А. Ладыженский, но значительно реже, чем с сольными программами. Репертуар его и в концертмейстерском амплуа был достаточно обширным. Например, в концерте артиста Московской академической оперы И. Долинского (баритон) были исполнены «...арии из опер „Евгений Онегин“, „Лакмэ“, „Кармен“, „Алеко“ и др., а также романсы С. Рахманинова, Э. Грига, П. Чайковского, Р. Глиэра и др.» [5, с. 4]. Одобрительно была встречена и молодая пианистка Л. Французова, которая «...с большим мастерством аккомпанировала ряду участников концерта» [4, с. 4].

В Мариуполе как концертмейстер выступал Л. Каневский. Особенность его концертмейстерской практики заключалась в том, что он аккомпанировал исключительно инструменталистам. Это, очевидно, было продиктовано ограниченными возможностями провинциальных городов Донбасса: если приглашёнными екатеринославскими музыкантами исполнялись произведения для солирующего инструмента и оркестра, партия последнего поручалась пианисту (скрипичные концерты Л. Бетховена, Ф. Серве, «Вариации на тему рококо» П. Чайковского и др.) [12].

На основании выше изложенного можно сделать следующие выводы. Исполнительская деятельность пианистов-профессионалов Донбасса в начале XX века осуществлялась на фоне отсутствия устоявшихся академических традиций концертного исполнительства. Значение концертной деятельности упомянутых музыкантов предопределяется формированием и активизацией академического направления концертной жизни Донбасса. Частные музыкальные школы были очагами и создателями музыкальной среды в городах региона. При этом, однако, малочисленные профессиональные пианисты не могли в полной мере удовлетворить растущий интерес к классическому репертуару в городах Донбасса и придать музыкальной жизни региона в начале XX века насыщенность и разнообразие.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мариупольский государственный краеведческий музей. Ф. КА 52256, инв. № 6993-К.

<sup>2</sup> Артёмовский государственный краеведческий музей. НВФ. 2048. Ф. 10, оп. 8, д. 3

<sup>3</sup> Луганский государственный областной архив. Ф. 41, оп. 1, док. 2.

<sup>4</sup> См. примечание 1.

<sup>5</sup> Отсутствие здесь и далее некоторых инициалов связано с неполнотой сохранившихся материалов музейных фондов и прессы рассматриваемого исторического периода

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кочегарка (Артёмовск). 1926. № 205 (6 сентября).
2. Кочегарка (Артёмовск). 1926. № 206 (8 сентября).
3. Кочегарка (Артёмовск). 1926. № 219 (23 сентября).
4. Кочегарка (Артёмовск). 1926. № 221 (25 сентября).
5. Кочегарка (Артёмовск). 1926. № 256 (5 ноября).
6. Крестьянин и рабочий (Мариуполь). 1917. № 29 (31 августа).
7. Луганский листок (Луганск). 1916 (9 августа).
8. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. 1905. № 12. Стб. 363–364.
9. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. 1913. № 15–16. Стб. 421.
10. Театр и искусство // Наша жизнь (Мариуполь). 1918. № 17 (11 июня).

## REFERENCES

1. Kochegarka (Artyomovsk). 1926. № 205. 6 sentyabrya [Stoke-hole (Artemovsk). 1926. No. 205. 6 September].
2. Kochegarka (Artyomovsk). 1926. № 206. 8 sentyabrya [Stoke-hole (Artemovsk). 1926. No. 206. 8 September].
3. Kochegarka (Artyomovsk). 1926. № 219. 23 sentyabrya [Stoke-hole (Artemovsk). 1926. No. 219. 23 September].
4. Kochegarka (Artyomovsk). 1926. № 221. 25 sentyabrya [Stoke-hole (Artemovsk). 1926. No. 221. 25 September].
5. Kochegarka (Artyomovsk). 1926. № 256. 5 noyabrya [Stoke-hole (Artemovsk). 1926. No. 256. 5 November].
6. Krest'yanin i rabochiy (Mariupol'). 1917. № 29. 31 avgusta [Peasant and Worker (Mariupol). 1917. No. 29. 31 August].
7. Luganskiy listok (Lugansk). 1916. 9 avgusta [Sheet of Lugansk (Lugansk). 1916. 9 August].
8. Muzyka v provintsii [Music in Province]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Journal]. 1905. No. 12. Col. 363–364.
9. Muzyka v provintsii [Music in Province]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Journal]. 1913. No. 15–16. Col. 421.
10. Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. Nasha zhizn' (Mariupol'). 1918. № 17. 11 iyunya [Our Life (Mariupol). 1918. No. 17. 11 July].

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
ПИАНИСТОВ-ПРОФЕССИОНАЛОВ ДОНБАССА  
(КОНЕЦ XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВВ.)**

Статья посвящена рассмотрению вклада пианистов-профессионалов Донбасса в развитие фортепианного искусства региона на рубеже XIX–XX веков. На фоне музыкальной жизни края раскрыты особенности развития фортепианного исполнительства Донбасса в начале XX столетия. На основе новых исторических фактов освещены виды концертной деятельности пианистов и роль частных музыкальных учебных заведений в становлении концертной жизни региона. Анализ исторических данных позволяет показать, что исполнительская деятельность пианистов-профессионалов Донбасса в начале XX века осуществлялась на фоне

отсутствия устоявшихся академических традиций концертного исполнительства. Значение концертной деятельности местных пианистов-профессионалов состоит в формировании и активизации академического направления фортепианного исполнительства Донбасса, а их концентрация в частных музыкальных школах придавала последним роль очагов концертной жизни в регионе, которые брали на себя функцию отсутствовавших концертных организаций.

*Ключевые слова:* фортепианное искусство, пианисты-профессионалы, концертное исполнительство, сольные концерты, камерные ансамбли, концертмейстерское искусство.

PERFORMING ACTIVITIES OF DONBASS  
PROFESSIONAL PIANISTS  
(THE END OF THE XIX<sup>th</sup> – THE FIRST THIRD OF THE XX<sup>th</sup> CENTURY)

The article is devoted to the examination of local professional pianist's contribution to the development of Donbass piano art from the end of the XIX<sup>th</sup> to the beginning of the XX<sup>th</sup> centuries. The peculiarity of development of Donbass piano performing art at the beginning of the XX<sup>th</sup> century was recovered on the background of music life in the region of this period. New historical facts have discovered the varieties of pianists concert activity in the region and the role of private music schools in the progress of the regional concert life. The analysis of historical information revealed the fact that Donbass professional pianist's performance activity at the beginning of the XX<sup>th</sup> century

was holding with the absence of academic traditions of concert performance. The significance of local professional pianist's concert activity consists in the creation and intensify of academic line in Donbass piano performance. The concentration of professional pianists in private music schools attached them importance of the centers of concert life in the region. The Donbass professional pianist's performance activity compensated the absence of concert organizations in the cities of Donbass.

*Key words:* piano art, professional pianists, concert performing art, solo concerts, chamber ensembles, accompaniment art.

**Гердова Татьяна Стефановна**

преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин  
Мелитопольский институт экологии и социальных технологий  
Всеукраинского межрегионального университета развития человека  
*Украина, 72312, Мелитополь*  
*e-mail: gerdova77806@mail.ru*

**Gerdova Tatyana S.**

lecturer of the Department of Humanitarian disciplines  
Melitopol Institute of Ecology and Social Technologies  
of the All-Ukrainian Interregional University of Human Development  
*Ukraine, 72312, Melitopol*  
*e-mail: gerdova77806@mail.ru*



## ПИАНИСТИЧЕСКИЕ ФАКТУРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ КАК ИСТОЧНИК И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ДЖАЗЕ



Во всех известных нам музыковедческих трудах, посвящённых проблемам художественной интерпретации, вопросы профессионального исполнительского творчества исследуются исключительно в контексте звукового воплощения *нотных текстов* произведений, создаваемых композиторами. Это вполне понятно, поскольку анализируются аспекты определённого рода исполнительства, изначальная функциональная парадигма которого находится в прямой зависимости от композиторских детерминант. Однако, по нашему мнению, термин «*интерпретация*» следует рассматривать в более широком значении, то есть не только как трактовку чужих музыкальных идей в исполнительской деятельности, но и как истолкование личных художественных замыслов в процессе музицирования импровизаторов<sup>1</sup>. В дальнейших рассуждениях мы попытаемся экстраполировать научные представления о понятии «*интерпретация*» на весь творческий процесс, связанный с импровизаторской исполнительской деятельностью (в нашем случае джазовой), – от зарождения и вызревания музыкальных идей до их звуковой реализации и последующего изобретательного развития. С этих позиций данное исследование ориентировано на творчество джазовых импровизаторов-солистов, в первую очередь, пианистов. Ведь именно фортепиано, благодаря своему широкому многорегистровому звуковоспроизводящему диапазону, является носителем разнопланового многоуровневого фактурного потенциала, плодотворно используемого, в том числе, и в сольном импровизационном творчестве. А наш интерес к вопросам фактурного развития в импровизационном процессе вызван тем, что фактура (как творчески целесообразная организация звуковой ткани в пространственном и процессуальном оформлении) выступает регулятором и координатором соподчинительного сопряжения интонационных компонентов музыкальной речи на всём протяжении развёртывания музыкального произведения, выявляя стилевые и жанровые особенности изложения звукового текста (см. об этом: [4])<sup>2</sup>.

Проблемы *интерпретации* достаточно широко обсуждаются в последние десятилетия с различных точек зрения, однако практически все музыковедческие исследования в этой области сводятся к изучению только одной художественной системы (в рамках триады *композитор – исполнитель – слушатель*): *автор* (композитор) – *исполнитель* (музыкант, воссоздающий, как правило, не свою музыку)<sup>3</sup>. Наша же цель – проанализировать и дать характеристику феномену художественной интерпретации, проявляющемуся в другой системе, чья сфера влияния охватывает импровизационное, в частности джазовое, творчество: *импровизатор-автор – импровизатор-исполнитель*. Итак, объектом нашего исследования выбрано сольное джазовое фортепианное искусство, а предметом – функциональные свойства фактуры фортепианного джаза в качестве координаторов сущностных проявлений *интерпретации* в импровизационном творчестве.

Слово «*интерпретация*», произошедшее от латинского *interpretatio* (объяснение, трактовка), применяется с середины XIX века, наряду с категорией «*исполнение*», в качестве обозначения одного и того же явления – процесса звукового воссоздания композиторского музыкального сочинения. Позднее, без потери связи с феноменом звуковоспроизведения, произошло размежевание в осознании сущности этих понятий, наделившее *исполнение* механической функцией, а *интерпретацию* – творческой. Таким образом, понятие «*интерпретация*» и его узкопрофессиональный аспект – «*художественная исполнительская интерпретация*» – обрели свою категориальную значимость в длительном, последовательно усложнявшемся эволюционном пути становления аналитической методологии их познания.

Развитие музыкального искусства европейской профессиональной традиции привело к установлению достаточно жёстких разделительных границ между творческой деятельностью *композитора* и *исполнителя*. Общеизвестно, что конечным результатом композиторского труда является перевод завершённого музыкального сочинения из виртуальной звуковой субстанции

в визуальную графику нотной записи. Однако любая письменная фиксация музыкального опуса сама по себе условна, поскольку глубинный художественно-образный смысл невозможно передать средствами нотации. Знаковый нотный текст обретает вид лишь «текста-инструкции» для последующей его *звуковой интерпретации* в исполнительском воплощении (см. об этом: [3]). Впрочем, невзирая на схематичность, интерпретируется всё-таки уже готовая предзаданная структура, обладающая объективными устойчивыми параметрами. В этом отношении исполнительская интерпретационная деятельность хоть и обладает всей полнотой художественности, но представляет собой нечто *вторичное* по отношению к композиторскому творчеству и производное по отношению к композиторскому тексту, что, безусловно, не означает *второстепенности* исполнителя в создании драматургически обоснованной *звуковой интерпретации* музыкального произведения. Эта вторичность лишена ореола творческой перводанности, отличительным признаком которой является *создание чего-то нового* в текстуальном плане. Иными словами, для полноценного существования творчества необходимо «художественное открытие» [6, с. 138]. С такой позиции роль *импровизатора* в аспекте креативности творческого процесса, безусловно, «гораздо шире и эффективнее» [4, с. 301]. Учитывая сказанное, надлежит разобраться в том, что и как интерпретируется в импровизационном творчестве.

Для дальнейшего изучения интерпретаторских проблем необходимо учесть ценные наблюдения Е. Гуренко, изложенные в работе «Проблемы художественной интерпретации» [1]. Целенаправленно анализируя аспекты соотношения *исполнения и интерпретации*, Е. Гуренко предлагает считать наличие *художественной интерпретации* специфическим свойством именно *исполнительской практики*: «<...> художественная интерпретация в полном и завершённом виде встречается только в исполнительском искусстве» [1, с. 108]. При этом *художественную интерпретацию* он рассматривает наряду с *обыденной и научной*. Сопоставление и сопряжение этих трёх видов интерпретации исследователь считает важным звеном в построении общей теории интерпретации. Изучая диалектический путь создания исполнительской концепции, включающей все стадии оформления концепции творческой, Е. Гуренко приходит к выводу о том, что художественная интерпретация предполагает несколько ступеней развития (освоение первичного «продукта», кристаллизация исполнительского замысла, репетиционная работа и непосредственно процесс выступления).

Учитывая специфику этих признаков, исследователь предлагает своё определение исполнительского искусства, в котором фигурирует *художественно-интерпретационная сущность* данного вида творчества: «Исполнительское искусство есть вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации» [1, с. 109]. В ходе исследования Е. Гуренко комментирует различные виды исполнительской деятельности сообразно присутствию художественной интерпретации в каждом из них. При этом он, к сожалению, только вскользь упоминает об импровизации, не рассматривая её в качестве носителя интерпретационного начала. Представляя понятие «импровизация» намного шире, чем просто факт «стихийного» музицирования, мы не склонны разделять мнение исследователя о том, что «освоение продукта первичного творчества отсутствует в импровизации» [1, с. 97].

На наш взгляд, понятие «художественная исполнительская интерпретация» целесообразно рассматривать не только как истолкование *исполнителем композиторского нотного текста*, но и как трактовку *импровизатором собственных творческих идей*, а также, в первую очередь, *исходного музыкального материала*, являющегося отправным моментом для развёртывания импровизационного процесса. Поиск аргументов мы предлагаем начать с того неоспоримого факта, что сам *реальный процесс импровизации* основан на *исполнительской деятельности*, которая, невзирая на разные смысловые задачи, во всех ситуациях имеет одну и ту же природу, связанную с воссозданием музыкальной речи посредством инструментальных (или вокальных) возможностей, то есть с исполнением как таковым. Здесь мы руководствуемся тем, что сам факт исполнения осуществляется сходными логически опосредованными мышечно-двигательными действиями, направленными либо на озвучивание письменного композиторского текста, либо на мгновенную интонационную реализацию внутрислуховых замыслов импровизатора. Поэтому *импровизацию* мы априори относим к области *исполнительства*. Если исполнитель интерпретирует чужие художественные идеи, закодированные в нотном материале, демонстрируя своё отношение к ним и тем самым раскрывая как замыслы композитора, так и собственную творческую индивидуальность, то импровизатор напрямую *интерпретирует себя*. По своей сути упомянутые художественные действия разнятся лишь в характере труда и в специфике творческого дарования, обнаруживая полное сходство в контексте исполни-

тельства как *одухотворённого и интеллектуализированного процесса звукоизвлечения и звуковедения, обусловленного художественными задачами и особенностями тактильно-кинестического свойства.* При этом *мера интерпретационности* (как фактора субъективного волеизъявления) гораздо выше именно в *импровизационном творчестве.*

Поскольку профессиональное импровизаторское искусство причисляется, как известно, к художественным видам творчества, то импровизация, по сути, и есть художественная исполнительская деятельность, которая, если опираться на выводы Е. Гуренко и других исследователей, потенциально обладает функциональными признаками *интерпретаторской деятельности.*

*Вторичность* процесса интерпретации, осознаваемая как вторая ступень в художественно-творческой последовательности «автор – исполнитель», становится естественным этапом полного цикла существования композиторского музыкального произведения, а точнее – его *конечной целевой установкой,* каждый раз предполагающей очередное воссоздание музыкального продукта. В этом аспекте возникает такое хронологическое соотношение: *сочинение* (плюс фиксация, кодирование звукового текста в нотных знаках) предшествует его *воспроизведению, раскодированию* – «оживлению» в исполнительской, сначала аналитической, а затем и звуковой *реализации* (как частный случай – в исполнительской интерпретации самого автора).

В *импровизаторской практике,* на первый взгляд, отсутствует такая поэтапность создания «реинтерпретационного витка» спирали, символизирующей «жизненный цикл» музыкального творения. Но это только внешняя сторона импровизационной деятельности. На самом деле художественные идеи импровизатора проходят длительный и сложный путь развития: от *возникновения* определённых творческих концепций, через *репетиционный период,* закрепляющий в музыкальном мышлении конкретные фактурно-интонационные формулы, до их *звукового воплощения* в концертной деятельности. Иными словами, в данном виде творчества мы можем выявить все ступени, соответствующие «созреванию» и последующей реализации «продукта» творчества.

Опираясь на распространённое мнение о том, что импровизация есть своеобразный тип сочинения музыки непосредственно в процессе исполнения, мы осмысливаем импровизацию как особую синкретическую форму сочинительно-исполнительского создания звукового музыкального текста. Однако представленное утверждение обозначает лишь специфику этого вида творческой деятельности, не учитывая

главного обстоятельства, связанного с длительным, многозначным и многоуровневым процессом, который предвещает само импровизационное действие. Речь идёт о той стадии, когда формируется импровизационное мышление, накапливается исполнительский потенциал, подготавливается и закрепляется в сознании музыкальный материал, основанный на различных фактурных приёмах, ритмоинтонационных моделях и композиционно обоснованных синтаксических единицах, необходимых для организации звуковой ткани и контроля полноценного воплощения творческих замыслов во время выступлений импровизатора.

Важнейшим первоначальным фактором становления профессионального импровизатора является его самообучение, заключающееся в анализе музыкальной информации, особенно в той жанрово-стилевой сфере, которая совпадает с творческими интересами данного индивидуума (в нашем случае – джазового пианиста). Впитывая эту информацию, он опирается прежде всего на слух, память, способность к осмыслению в дифференцирующих и объединяющих аспектах, а затем на все остальные факторы восприятия. Художественно-творческое сознание развивающегося творца стремится раскрыть, понять и усвоить фактурно-интонационные «секреты» услышанного (увиденного в нотном материале). В процессе накопления профессионального опыта, необходимым звеном самовоспитания является этап подражания, копирования, перенесения типовых и индивидуально-стилевых методов развёртывания музыкального материала в сферу собственной практики. По-своему перосмысливая заимствованные приёмы изложения звукового текста, формируя с их помощью основу для развития музыкального мышления, начинающий импровизатор совершенствуется как специалист.

Помимо *самовоспитания,* молодые музыканты *обучаются* либо на специализированных музыкальных кафедрах, либо под руководством квалифицированных наставников – вне стен учебных заведений. В любом случае подрастающий творец приобретает солидный багаж теоретических знаний и практических навыков, необходимых для создания художественного образа импровизации.

С течением времени импровизатор начинает мыслить и оперировать множеством типовых и индивидуальных приёмов организации музыкальных идей, облекаемых в конкретные фактурно-интонационные формулы. Последние хранятся в его собственном музыкально-художественном сознании (включая также цитаты и автоцитаты), что позволяет решать



различные творческие задания композиторского либо импровизаторского плана. При этом даже самые примитивные эзерсисы начинающего импровизатора, как правило, ориентируются на осознание функциональной значимости сопряжения мелодических и гармонических компонентов звуковой ткани в качестве образа *фактурного* пространственно-процессуального сочетания *рельефа* и *фона*. Развивая способность пианистически грамотно расшифровывать буквенно-цифровую запись джазовых тем-стандартов, импровизатору также приходится решать основные задачи фактурного плана, поскольку в этот период вырабатываются не только навыки аранжированного изложения аккордов и их последовательного соединения, но и логика оптимального сочетания сложных созвучий с ведущей мелодической линией.

В итоге, по достижении необходимого уровня профессионализма, весь накопленный арсенал индивидуальной исполнительской техники, основанной на различных *фактурных способах развёртывания* музыкальной речи, становится творческим фундаментом и строительным материалом как для создания музыкально-речевых конструкций, стихийно возникающих в импровизационном процессе, так и для композиционного оформления предварительных концепций-протовариантов, интерпретируемых затем на концертных выступлениях. Инструментально и исполнительски детерминированные фактурные приёмы, а также профессиональные навыки музыкально-синтаксического конструирования оказываются важнейшими средствами для интонационного воплощения и сиюминутных, и заблаговременно выстроенных художественно-образных концепций.

Таким образом, *импровизационную деятельность* мы с полным правом можем представлять как *симбиоз композиторского, исполнительского и собственно импровизаторского начал*.

На основе профессионального владения множеством исполнительских и сочинительских приёмов, вместе с развитым чувством мгновенного предслышания и «осязательного пальцевого “видения” клавиш» (см. об этом: [3, с. 184]), возникает феномен корреляции звукового воображения, внутрислуховых представлений и реактивной кинетики рук. «“Предугадывающую” звуковую мысль тактильность» [3, с. 184] осознали давно и называли по-разному, подразумевая один и тот же факт, композиторы-клавиристы, композиторы-пианисты и пианисты-музыковеды: Ф. Куперен – «*локальная память*» рук [4, с. 27], связанная с осзательно-кинетическим ощущением клавиатуры, К. М. Вебер – «*род самостоятельного... разума*» пальцев (цит. по: [7, с. 19]), И. Стравин-

ский – «*вдохновляющие пальцы*» [11, с. 134], С. Савшинский – «*слышащая и говорящая рука*» [9, с. 52], И. Крайнец – «*опережающий кинетизм*» [8, с. 107].

В свою очередь, С. Мальцев, изучая явление антиципации в искусстве импровизатора, высказывает мысль, очень важную для нашего исследования: «Мгновенная готовность рук ответить на приказ слуха, разумеется, не является врождённой способностью, а тренируется в течение всей предшествующей музыкальной деятельности» [7, с. 14]. Другими словами, исходя из рассмотрения сущностных признаков интерпретации в импровизационном творчестве, можно сделать вывод, что в процессе профессионального роста импровизатор вырабатывает не только богатый музыкально-речевой потенциал, являющийся поводом и средством для интерпретаторского самовыражения, но и тактильно-двигательную исполнительскую реакцию, необходимую для воплощения сиюминутных интерпретаторских замыслов.

Пожалуй, самым весомым аргументом, указывающим на интерпретационный характер джазового творчества, является наличие фактора *условно-относительной*, но всё же *предустановленной заданности*, выражающейся в неукоснительном соблюдении архитектурных параметров темы, взятой за основу для импровизации; в соблюдении логики ладогармонических связей, присутствующих в исходном материале; нередко – и в ориентации на жанрово-стилевую специфику, заложенную в тематическом комплексе. Здесь подразумевается общепринятый в джазовом искусстве традиционный способ импровизационного музицирования, основанный на вариационно-вариантном развитии излагаемого музыкального текста.

Исходя из вышеизложенных фактов, мы видим, что джазовое искусство импровизации (в том числе и фортепианное) не является в прямом смысле *спонтанным* (как его зачастую неоправданно характеризуют). Этот вид художественной деятельности, обладающий признаками стихийности и импульсивности, всё же в большой мере детерминирован перманентной предварительной подготовкой *фактурно-интонационного потенциала*, необходимого для осуществления импровизационных идей, а также *предустановленными нормами*, заложенными в музыкальном материале темы, которая служит «отправной точкой» для процесса музицирования<sup>4</sup>. *Первичность* этих детерминант позволяет нам осмысливать процесс концертного выступления импровизатора в качестве *вторичного*, звукореализующего этапа творчества.

Такое соотношение мы, безусловно, не рассматриваем как точную копию художественной

системы «композитор – исполнитель» в связи с тем, что характер импровизационного труда имеет свою специфику. Однако аналитико-практические «шаги» импровизатора, предваряющие факт публичной звуковой реализации творческих планов, мы уверенно можем рассматривать как действия, с одной стороны, приближающиеся к *сочинительским*, с другой, – родственные важнейшим этапам предконцертной *работы исполнителя* над совершенствованием интерпретаторского подхода к композиторскому произведению. Иными словами, на подготовительной стадии джазовый музыкант соединяет в одном лице и условного *композитора*, и конкретного *исполнителя*, продумывающего логику предстоящего выступления. А непосредственно процесс импровизации соотносится с исполнительской деятельностью, обнаруживая различную степень совпадения: на уровне инструментальной реализации интонационной речи – полностью; на уровне звуковой объективации предварительно задуманной музыкальной концепции – частично (что в первую очередь объясняется масштабами творческой свободы импровизатора).

В этом и проявляется *интерпретационно-творческое* начало профессиональной импровизации. Однако уникальная природа именно *импровизаторской* художественной интерпретации обусловлена многоуровневым характером последней, – ведь трактуется *синтезированной* «*первичная субстанция*», формируемая тремя составляющими. Подразумеваются:

- образно-художественные и технологические параметры исходной темы (или, в редких случаях, определённые психоэмоциональные отправные импульсы, выступающие в роли источника вдохновения при полном отсутствии тематического материала);

- потенциальная практико-аналитическая предрасположенность пианиста к импровизационному творчеству, основанная, в частности, на использовании фактурно-интонационных установок;

- творческая действенность музыкального мышления в контексте синтезирующей трактовки преднамеренных и сиюминутных художественно-творческих замыслов.

Для профессиональных джазовых мастеров упомянутая многоуровневость является аксиомой. Несмотря на многочисленные высказывания об отрешённой свободе своего творчества<sup>5</sup>, у каждого из них всегда наличествует не только условная схема-план будущей импровизации, но и богатый арсенал формообразующих фактурно-интонационных приёмов её построения.

Исходя из этого, сложность определения импровизационной интерпретации заключает-

ся не в поисках признаков *вторичности*, а в осмыслении *многопланового фактора первичности*. Анализируя джазовое искусство с данной точки зрения, мы приходим к выводу, что *джазовая импровизация* в её «классическом» виде – это свободная художественная интерпретация образа исходной темы, коррелируемая с трактовкой личных музыкальных идей (предварительных и сиюминутных). Подобное осмысление импровизационной функциональности распространяется как на «спонтанную» разработку *оригинального* (авторского) исходного тематизма, «*собственноручно*» скомпонованного заранее (и, соответственно, в деталях продуманного), так и на более свободное, однако схематически подготовленное изложение темы джазового *стандарта* вместе с последующей изобретательной реализацией её ладогармонического потенциала. А джазовая интерпретация тем, взятых за основу для импровизации из академического репертуара (так называемый «*джаззинг*» – «*jazzing the classics*», термин У. Сарджента), априори корректируется заблаговременно [10, с. 33]. Конечно же, масштабы предопределённости импровизации ранее «созревшими» художественно-технологическими установками в каждом случае оказываются различными. Но основополагающим является то, что импровизационная деятельность в джазе детерминирована личностными качествами музыканта, объёмом и глубиной его музыкального тезауруса, а также определёнными параметрами исходного материала, выступающими в качестве необходимого условия для интонационного развития и формообразования в целом. Даже если импровизатор в процессе выступления кардинально меняет заранее выбранную концепцию, он лишь отказывается от одного пути в пользу другого, не теряя связи с общим комплексом потенциальных решений.

В данном ракурсе утрачивает свою актуальность и проблема разделения импровизаций на *подготовленные* и *неподготовленные*. Учитывая сказанное выше, мы с полной уверенностью можем констатировать, что у профессиональных концертирующих джазовых музыкантов процесс звукового воплощения импровизации всегда в той или иной степени *подготовлен*. И готовность эта начинает приобретать свои реальные очертания уже с самых первых шагов сознательного общения с инструментом.

По нашему мнению, для джазового пианиста важнейшим критерием готовности к импровизационному оформлению собственных интонационных художественных замыслов является умение организовывать многоголосную звуковую ткань, используя различные виды *фактурно-*

го изложения. Благодаря функциональным свойствам *фактуры* достигаются тесная взаимосвязь компонентов музыкального текста, взаимовлияние и взаимосопряжение всех используемых средств музыкальной речи и музыкальной выразительности. Исходя из этого, определяются типы организации музыкального склада, выявляются *жанровые* и *стилевые* особенности, вырисовываются «контуры» *исполнительских приёмов*. А мастерское претворение многовекторности и полифункциональности созидательных свойств исполнительской фактуры способствует проявлению *виртуозного начала*, у некоторых джазовых творцов приближающегося к художественно-техническому совершенству (см. об этом: [2]). Вот почему, готовя себя к импровизационно-концертной деятельности, пианисты джаза с надлежащей скрупулёзностью осваивают фактурно-исполнительскую технику для того, чтобы затем *интерпретировать её средства и параметры* в процессе выступления.

Существенным подтверждением значимости предварительной стадии осмысления фактурного изложения в импровизационных произведениях профессиональных музыкантов может служить немаловажный исторически достоверный факт: европейские музыканты XVI–XVIII веков мастерски использовали *сложные приёмы полифонической организации звуковой ткани*, импровизируя в жанрах ричеркара и фути. Хрестоматийным примером высочайшего художественно-технологического уровня такого музицирования служит импровизационное творчество И. С. Баха, который мог, по свидетельствам очевидцев, несколько часов подряд с неослабевающим вдохновением контрапунктически изобретательно развивать свои музыкальные идеи, руководствуясь строгими правилами создания *многоголосной полифонической фактуры*. Столь же логически организованными и творчески обоснованными были выступления В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена, великолепно импровизировавших в условиях классических норм организации музыкальной речи и создававших весьма развёрнутые, нуждающиеся в композиционной упорядоченности музыкальные структуры – сонатную форму и рондо. Ф. Шопен и Ф. Лист создавали романтические фантазии-импровизации также на предельно высоком уровне художественно-конструктивного совершенства и эмоционально-образной реализации творческого замысла. Упомянутые примеры не только свидетельствуют о гениальности перечисленных творцов-виртуозов, – речь идёт о колоссальной, целенаправленной внутрислуховой и репетиционной подготовке,

основанной на творческом осмыслении *интонационно-фактурных установок*, которые организуют процесс музыкально-речевого высказывания.

Кроме того, необходимо отметить, что многие прославленные композиторы минувших эпох предваряли собственно процесс сочинения импровизационным музицированием, находя в нём не только интонационные «эскизы» для будущего звукового воплощения своих драматургических планов, но и *логику фактурного оформления* определённых музыкальных замыслов. И это представляется закономерным, поскольку в импровизационно-исполнительском «ощущении» *фактуры*, наделяемой различными функциями (пространственно-координирующей и формообразующей), все конструктивные средства и способы организации музыкальной ткани обретают особый художественный смысл.

Соотнеся вышеизложенные аргументы с выявляемой спецификой интерпретации в джазовом искусстве, мы можем констатировать, что *фактура в фортепианном джазе* является не только важнейшим способом оформления звуковой ткани *импровизации*, но и одним из ключевых проводников и катализаторов *интерпретационного начала*.

Итак, профессиональная джазовая фортепианная импровизация – это уникальный вид исполнительско-композиторской художественной деятельности. Источником (импульсным зарядом) этой деятельности является *смысловое симультанное ядро*, в котором синтезируются оригинальные авторские идеи импровизатора и объективные музыкально-языковые условия исходного тематизма, чему благоприятствует действенность заранее сформированных *фактурных установок*.

Параметры предварительных *фактурных установок*, вместе с определёнными художественно-техническими условиями *исходного тематизма* и персональными (как предзаданными, так и сиюминутными) *музыкальными концепциями импровизатора*, образуют *сложный музыкально-семантический комплекс*, олицетворяющий *многоплановый «первичный объект»*, материально-звуковое и образное содержание которого служит основой для проявления *художественной интерпретации* в импровизационном процессе. Фактура же самой *импровизации* (как система организации соответствующего изложения музыкальной речи), будучи следствием внутрислухового компонирования, реализуемого посредством сложного психофизического механизма тактильно-кинетической связи с инструментом, становится важным средством *художественной интерпретации*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Звуковое воплощение композиторами собственных произведений также является интерпретацией личных авторских музыкальных образов.

<sup>2</sup> Кроме трёхмерной сущности исполнительской фактуры, создающей своеобразное звучащее поле с вертикальной, горизонтальной и глубинной координатами, немаловажное значение имеют: типы фактурного склада; параметры насыщенности, плотности и разреженности фактурного пространства; особенности развития звукового текста, зависящие от гомогенности и полигенности фактурных форм; принципы взаимосвязи фактурных слоёв; регистрово-тембровые соотношения интонационных компонентов и т. д. Таким образом, у композиторов, в совершенстве владеющих инструментом (для которого они сочиняют), и у джазовых импровизаторов особую важность приобретает то, что фактура их произведений напрямую связана с исполнительской техникой и практически всегда отображает инструментально обусловленные приёмы организации музыкальной ткани.

<sup>3</sup> Третье звено диалектической творческой цепи, представленное слушателем и его восприятием, мы не рассматриваем, поскольку речь в настоящей статье идёт только о причинно-следственных связях, «вызывающих к жизни» интерпретацию – о генезисе интерпретационного начала в исполнительском искусстве. При этом в некоторых ситуациях слушательская реакция, особенно в виде одобрительных или иных возгласов, безусловно, влияет на исполнительский процесс, тем более если он связан с импровизационным творчеством.

<sup>4</sup> В джазовых стилях и направлениях, последовательно формировавшихся с начала 40-х годов прошлого столетия, таких как *бибоп*, *хард-боп*, *модальный джаз*, *постбоп* и т. д., *мелодический* материал исходной темы нередко становился в прямом смысле только *поводом* для импровизации. В таких случаях обязательными и *неизменными* оставались исключительно логика *гармонического развития* и *архитектоника структуры* темы. Ритмоинтонационные особенности *мелодии* темы достаточно редко использовались в качестве материала для импровизационного варьирования. До сих пор целенаправленная мотивная разработка мелодического потенциала исходного текста является уделом немногих джазовых музыкантов. Кроме того, в выступлениях, ориентированных на тенденции *свободного джаза*, наличие исходного тематического материала может не подразумеваться вообще, а его возможное существование не оказывает какого-либо реального влияния на развитие импровизационного действия, за вычетом спорадического соблюдения определённых фактурных установок, параметры которых могут быть заложены в теме.

<sup>5</sup> Здесь мы имеем в виду те высказывания джазовых музыкантов, в которых на первый план выносятся фантазийная свобода импровизационного творчества, например, поэтически-образное объяснение своих действий и ощущений в процессе выступления известным джазовым пианистом Леонидом Чижиком, приведённое в исследовательской работе С. Мальцева «О психологии музыкальной импровизации» [8, с. 72].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 265 с.
2. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики (Тамбов). 2013. № 10. Ч. II. С. 57–63.
3. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке // Текст музыкального творения: практика и теория: сб. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. (Київське музикознавство: Вип. 7). С. 180–191 [Текст музыкально-
- го произведения: практика и теория: сб. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. (Київське музикознавство: Вип. 7). С. 180–191].
4. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 301–307 [Проблеми взаємодія мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 301–307].
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавиатуре. М.: Музыка, 1973. 152 с.

6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
7. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.
8. Окраинец И. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М.: Музыка, 1994. 208 с.
9. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Л.: Музыка, 1968. 106 с.
10. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 296 с.
11. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 276 с.

---

### REFERENCES

---

1. Gurenko E. Problemy khudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of Artistic Interpretation (Philosophical Analysis)]. Novosibirsk: Nauka Press, 1982. 265 p.
2. Davydov S. Dzhazovyi pianism Arta Teytuma kak pretvorenje traditsiy romanticheskoy virtuoznosti [Jazz Pianism of Art Tatum as Realization of Traditions of Romantic Virtuosity]. Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Culturology and Art Studies: Questions of Theory and Practice (Tambov). 2013. No. 10. Part II. P. 57–63.
3. Davydov S. K voprosu ob interpretatsii teksta v dzhazovoy muzyke [Towards the Problem of Interpretation of the Text in Jazz Music]. Text muzychnogo tvoru: praktika i teoriya [Text of Musical Work: Practice and Theory]: collected articles. Kyiv: Kyiv State R. Glier Higher Musical College, 2001. (Kyiv Musicology: Issue 7.) P. 180–191.
4. Davydov S. Spetsifika faktury v dzhazovoy improvizatsii [Specificity of Facture in Jazz Improvisation]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]: collected articles. Kharkiv: Kharkiv State I. Kotliarevs'ky University of Arts, 2009. Issue 25. P. 301–307.
5. Couperen F. Iskusstvo igry na klavesine [Art of Playing the Harpsichord]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 152 p.
6. Mazel L. Voprosy analiza muzyki: Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaneya i estetiki [Questions of Music Analysis: A Trial of Rapprochement of Theoretical Musicology and Aesthetics]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. 352 p.
7. Maltsev S. O psikhologii muzykal'noy improvizatsii [About the Psychology of Musical Improvisation]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 88 p.
8. Okrainets I. Domeniko Skarlatti: Cherez instrumentalizm k stilyu [Domenico Scarlatti: Through Instrumentalism to Style]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 208 p.
9. Savshinskiy S. Rabota pianista nad tekhnikoy [A Pianist's Work at the Technique]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 106 p.
10. Sargent W. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyy yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical Language. Aesthetics]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 296 p.
11. Stravinskiy I. Khronika moey zhyzni [The Chronicle of My Life]. Leningrad: Muzyka Press, 1963. 276 p.

---

### ПИАНИСТИЧЕСКИЕ ФАКТУРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ КАК ИСТОЧНИК И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ДЖАЗЕ

---

Статья посвящена проблемам художественной интерпретации в сфере фортепианной джазовой импровизации. По мнению автора, к числу традиционно изучаемых стадий музыкальной интерпретации следует отнести и процесс импровизации, также имеющий интерпретационную природу. В результате исследования выявлена существенная роль фактуры, представляющей не только важным средством организации интонационных процессов в импровизациях джазовых пианистов, но и одним

из объектов художественной интерпретации, наряду с музыкально-образными характеристиками исходной темы. Выводы позволяют расширить область применения понятия «художественная интерпретация» и по-новому взглянуть на джазовое творчество.

*Ключевые слова:* джаз, фортепиано, композиторское творчество, исполнительское искусство, импровизация, художественная интерпретация, фортепианная фактура, джазовый стандарт.

COMPLEXES OF PIANISTIC FACTURE  
AS THE SOURCE AND MEANS OF ARTISTIC INTERPRETATION IN JAZZ

The article is devoted to the problems of artistic interpretation in the sphere of piano jazz improvisation. Based on the fact that the improvisational creative work has interpretational character, the author adds the process of improvisation to the number of traditionally studied stages of musical interpretation. As the result of research the essential role of musical facture is revealed to become not only an important mean of organizing of intonation in improvisations

of jazz pianists, but also an object of artistic interpretation, along with the musical-imaginative characteristics of the source theme. The conclusions allow expanding the sphere of application of the «artistic interpretation» concept and taking a fresh glance at creative work of jazz.

*Key words:* jazz, piano, creative work by composer, performing art, improvisation, artistic interpretation, piano facture, jazz standard.

**Давыдов Сергей Петрович**

доцент кафедры эстрадной и джазовой музыки  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
Украина, 61091, Харьков  
e-mail: davydovjazz@gmail.com

**Davydov Sergey P.**

Associate Professor of the Department of Popular and jazz music  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
Ukraine, 61091, Kharkiv  
e-mail: davydovjazz@gmail.com



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



И. Д. ПАЛКИНА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В НОВОЧЕРКАСКЕ И РОСТОВЕ: 1840–1870-е ГОДЫ



Театр играл исключительно важную роль в отечественной культуре XIX века. С одной стороны, в отсутствие радио и телевидения он представлялся наиболее действенным средством просвещения и воспитания народа, с другой, – служил своеобразным зеркалом, отражавшим культурный уровень той или иной театральной среды. Театр считался ещё и местом «выхода в свет», критерием для формирования этических норм и правил. Иначе говоря, он выступал в качестве главного центра культуры того или иного общества.

Как же выглядел первый театр столицы Дона – Новочеркаска, пребывавший в статусе временного вплоть до 1838 года? На этот счёт сохранилось лишь свидетельство М. Лермонтова, гостившего в Новочеркаске у своего друга – генерала Хомутова – летом 1840 года по пути на Кавказ. Отправившись дальше, поэт 17 июня отправил из Ставрополя в Москву А. Лопухину письмо, в котором, среди прочего, сообщалось: «Дорогой я заезжал в Черкасск к генералу Хомутову и прожил у него 3 дня, и каждый день был в театре. Что за *феатр!* Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад – ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо – ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь налево – и видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырёх кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дёргает его за фалды, а контрабас бьёт такт по его плечу. Раз по личной ненависти он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дёрнул его за

фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу, но в азарте вскочил и хотел продолжить бой, и что же! о, ужас! на голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустился, а оркестр отправили на съезжую» [1, с. 421].

Наряду с временными труппами, до открытия постоянных театров в Новочеркаске и Ростове работали гастролёры. Чаще других приезжали артисты из Таганрога, репертуар которых включал в себя драматические и музыкальные спектакли (оперетту, оперу). В Новочеркаске гастролировала также – в 1851 и 1853 годах – итальянская опера.

Первенство в учреждении постоянного городского театра принадлежало Новочеркаску. Здесь в ноябре 1857 года дворянин Черниговской губернии А. Марковский-Марков по договоренности с войсковым депутатом открыл сроком на 5 лет театр, устроенный во временном зале, которым распоряжалось Дворянское собрание. Однако, решив уплатить годовой налог (в размере 5 рублей 75 копеек серебром), установленный для временных заведений, Марков получил отказ, ибо учреждение такого рода считалось постоянным.

Коль скоро постоянный театр в Новочеркаске, будучи ещё не узаконенным, формально не полагался городу, полицейский пристав Воинов подал рапорт в войсковое правление о необходимости официального открытия упомянутого заведения<sup>1</sup>. Совершенно не имея опыта в подобных делах, экспедиция войскового хозяйства, готовившая документы для принятия войсковым правлением соответствующего решения, обратилась за консультациями к полицейским чинам Ставрополя и Ростова. Прошло много месяцев, прежде чем, наконец, в сентябре 1858 года войсковое правление приняло решение

о признании театра постоянным. Теперь Марков обязан был платить в городской бюджет 5 рублей 71 копейку с каждого представления.

Устройство театра обошлось войсковой казне в 3450 рубля серебром. Эту сумму Марков обязался выплатить войсковому депутату генерал-майору Машлыкину в течение пяти лет с учетом 3% ежегодной пени. Согласно договору, все городские концерты могли проходить только в театре Маркова, приспособленном для драматических и музыкальных спектаклей (имелось даже специальное место, где размещался оркестр).

В 1859 году было Высочайше разрешено основать в Новочеркасске постоянный театр. На постройку здания выделялся кредит в 30 000 рублей серебром, учреждалась театральная дирекция под председательством войскового депутата. Кроме того, новому очагу культуры полагалась дотация в 3000 рублей серебром ежегодно, начиная с предшествующего 1858 года (оформленная *post factum*).

Театр, открывшийся в 1857 году, был невелик по размерам. Зрительный зал в деревянном строении вмещал всего 32 ложи. Первое спектакль под управлением Маркова состоялся 10 ноября. Действие предварялось гимном «Боже, Царя храни», прозвучавшим в исполнении артистов и оркестра.

Еженедельно в театре проходили три спектакля (см.: [4]). Свободные места, как правило, отсутствовали. Это не вызывает удивления: в городе проживало много дворян, чиновников, духовные потребности которых включали в себя и приобщение к высокому искусству театра. Иначе говоря, Новочеркасск уже располагал сравнительно подготовленным кругом зрителей.

Пребывая в жёстких тисках долгового бремени, Марков проявлял чудеса изобретательности с целью получения прибыли. Такая деятельность антрепренёра на финансовом поприще вызывала резкую критику со стороны лиц, не знавших истинного положения дел и оценивавших происходящее с позиции зрителя. В отмеченном ракурсе весьма показательными представляются наблюдения и выводы А. Филонова, посещавшего постоянный театр в первый год его существования: «Марков взял порядочный куш денег с небольшого нашего города, отгороженного со всех сторон обширнейшими стенами, глухого, далёкого от столичной жизни. Не десятками, а сотнями мы, бедные, жалкие провинциалы, бежали в небольшой наш театр. Билета, бывало, не достанешь: целые семейства оставались без ложи... Лишь открылся театр, как зала Дворянского собрания навсегда опустела... если хочешь –

изволь откупить у г. Маркова сцену и там концерттировать... Давал концерты известный Петербургу пианист-импровизатор Сеймур-Шиф... Что же? г. Марков между первым и вторым отделением сыграл водевиль... г. Маркову выпал самый завидный и, кажется, единственный во всей России жребий. Нажиться посредством антрепренёрства» [7, с. 69–70].

Несомненно, первый год существования постоянного театра в Новочеркасске был наиболее трудным, прежде всего из-за диспропорции между художественным уровнем постановок и ценой билетов на спектакли. Хотя режиссура, декорации, костюмы, актёрская игра оставляли желать много лучшего, цены за места в ложах фактически не уступали столичным.

Изучив годичный опыт работы, войсковое правление в ноябре 1859 года создало специальную дирекцию, которой поручалось возглавить театр. Впрочем, его текущей деятельностью по-прежнему руководил Марков. Антрепренёру же выдавались впоследствии дотационные деньги, предназначенные для поддержки труппы.

В 1860-е годы Новочеркасским театром исполнялся драматический репертуар. Уже тогда труппа принимала участие в благотворительных акциях. К примеру, в 1862 году состоялись два благотворительных спектакля, после которых чистый сбор равнялся 964 рублям (см.: [2]).

Театральное дело в Ростове развивалось по-иному. Живя в значительной мере торговлей, ростовцы ежегодно проводили две ярмарки: Вознесенская (май–июнь) длилась неделю, а Рождественско-Богородицкая (первая половина сентября) – две недели. В ходе упомянутых мероприятий реализовывалась и определённая «культурная программа», по сути не отличавшаяся от происходящего на тогдашних ярмарках, красочно воссоздаваемого в художественной литературе Н. Гоголем.

Любой цивилизованный город XIX века не мог существовать без заведений искусства. Согласно изысканиям Б. Перлина [3], первые театральные представления в городе относятся к 1838 году. Театр же появился в Ростове двумя годами позднее и размещался в частных домах до тех пор, пока купец А. Садомцев не построил одноэтажное деревянное здание, предназначенное «для путешествующих артистов разного рода» [3, с. 49], – подразумевались, прежде всего, развлекательные представления типа дивертисментов. Данное помещение можно назвать театральным с большой натяжкой, поскольку оно не имело какого-либо специального оборудования, сцены и напоминало скорее большой амбар.



Построенное купцом Садомцевым непритязательное здание предназначалось в основном для ярмарочных балаганных артистов. Однако здесь же давала спектакли и труппа Таганрогского театра. Например, в 1845 году она прибыла 24 мая, получив приглашение участвовать в ярмарочной программе<sup>2</sup>. Зрителям предлагались главным образом водевили, хотя названный театр имел в репертуаре и опереточные, и оперные постановки.

Заработная плата актёров и суфлёра в то время считалась довольно высокой: актёры ежемесячно получали от 10 до 30 и более рублей, суфлёр – 16 рублей. Театральная труппа из Таганрога постепенно завоёвывала Ростов, по-хозяйски обживая здание «театра». В 1858 году, во время очередных гастролей, таганрожцы (усилиями директора Вальяно) добились разрешения регулярно использовать здание Садомцева вместе с ростовской труппой К. Зелинского.

Ростовский театр получил статус постоянного в 1863 году. По сведениям Б. Перлина (см.: [3]), 23 июня состоялся премьерный спектакль сезонной труппы Надлера. Первое здание, специально предназначенное для театральных постановок, было сооружено в Ростове не позднее 1864 года купцами Драшковичем и Гайрабетовым на субсидии от города (по поводу которых даже проходило судебное разбирательство). Согласно имеющимся свидетельствам, размеры строения, срубленного из бревен и обшитого досками, составляли примерно 10 на 20 с небольшим метров; высота стен – около 7 метров. Устроители смогли разместить в зале 22 ряда кресел, два яруса лож и третий ярус – галерею. Вход на второй ярус и в галерею осуществлялся с улицы по наружным лестницам. Гардероб отсутствовал, фойе не превышало размеров сеней в избе. Именно в этом здании суждено было зародиться музыкальному театру Ростова. Как отмечает М. Черных [8, с. 45], с 1865 года театр арендовал отставной штаб-ротмистр Г. Вальяно.

Первая встреча ростовцев с музыкальным театром, по сообщениям периодической печати [5], состоялась в 1865 году благодаря таганрогской труппе итальянской оперы. Этот «первый блин», как и следовало ожидать, получился комом. «Симбиозный» театр Таганрога переживал период становления, труппа была откровенно слабой и показала низкий исполнительский уровень. Второе знакомство с музыкальным театром оказалось более удачным: в 1869 году драматический актер Полтавцев, обладавший ещё и хорошим певческим голосом (бас), поставил в свой бенефис оперу М. Соколовского «Мельник-колдун, обманщик и сват». Затем

последовали «Аскольдова могила» А. Верстовского, «Волшебный стрелок» К. М. Вебера и другие оперы русских и зарубежных композиторов.

Развитие театрального дела в Ростове с 1865 по 1875 годы связано с именем Г. Вальяно. Он вошёл в историю театра как переводчик, режиссёр, антрепренёр, крупнейший знаток и пропагандист оперетты. Наряду с этим, руководимая Вальяно труппа, как отмечалось выше, исполняла и оперы.

Будучи страстным приверженцем театрального искусства, Вальяно, однако, руководил самокупающимся заведением (не получавшим городской дотации), которое было обязано ещё и платить налоги. Видимо, судьба антрепренёров таких театров практически всегда одинакова. Вальяно, как и Марков в Новочеркасске, вынужден был добывать деньги на содержание труппы. Главным их источником являлись спектакли оперетты: антрепренёр перевёл с французского и адаптировал к восприятию отечественного слушателя десятки сценариев, не гнушался любой работой в театре для содействия постановочному процессу. Постановки Вальяно предназначались отнюдь не рафинированной публике. Их адресатом являлись купцы, лавочники, приказчики, составлявшие большинство среди зажиточной части населения. Можно предположить, что актёры, в угоду публике, допускали некие «излишества» в словах или действиях, выходя за рамки «хорошего тона» (как известно, и в современной оперетте многие шутки балансируют на грани дозволенного).

Самоотверженная работа Г. Вальяно не спасла театр от разорения, и сезон 1875 года оказался для антрепренёра последним в Ростове. Бюстители приличий восприняли отъезд популяризатора оперетты с энтузиазмом: «Ещё и года не прошло с тех пор, – писала газета “Донская пчела” 25 июля 1876 года, – ...как Вальяно покинул нас... и унёс этого милого, незаменимого Оффенбаха <...> Вальяно воображал, что развивает в нас эстетическое чувство <...> Ужели Вальяно... не понимал, что, посвящая нас во все... тайны “канкана”, этим самым вносил в общество... сильно развращающий элемент...» [6]. Такова была оценка человека, видевшего опереточные спектакли труппы.

Спустя годы Б. Перлин дал более негативную характеристику деятельности Вальяно, указав, что антрепренёру, «бесспорно, принадлежит и пальма первенства в опошлении этого театрального жанра» [3, с. 55]. Нетрудно заметить явное различие в формулировках. Если очевидец не приемлет пошлости «канкана» (элемента, присущего самой оперетте), то историк

театра переносит обвинение в пошлости с жанра на постановщика. Между тем, описываемая реакция современников Г. Вальяно вполне объяснима: опереточный танец выходил за рамки приличий, как некогда вальс, а позднее – танго.

Дальнейшее развитие театрального дела в Новочеркасске и Ростове сопровождалось по-

степенным расширением жанрового спектра. Так, в донской столице одновременно сосуществовали итальянская оперная и русская драматическая труппы. В Ростове же к концу XIX века в сезон работали 2–3 театра, давали спектакли малорусские актеры, гастролёры из Франции, Греции, Австрии и т. д.

---

---

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ГАРО. Ф. 301/472, оп. 75, ед. хр. 18, л. 1–29. Дело об открытии в Новочеркасске театрального заведения (1856–1859 гг.).

<sup>2</sup> ГАРО. Ф. 583, оп. 51, ед. хр. 48, л. 1–5. Опись имущества, принадлежащего Таганрогскому театру на 1878 г.

---

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Лермонтов М.* Собрание сочинений: в 4 т. Л.: Наука, 1961. Т. 4. 528 с.
2. Отчёт о концерте и спектаклях // Донские войсковые ведомости. 1862. № 18.
3. *Перлин Б.* Далёкое – близкое (хроника театральной жизни) // Век театральной культуры. Ростов н/Д: Росткнигиздат, 1963. С. 49–126.
4. Постоянный театр в Новочеркасске // Донские войсковые ведомости. Часть неофициальная. 1858. № 2.
5. *Ростовец.* Ростов-на-Дону: Итальянская труппа летом // Русская сцена. 1865. № 18.
6. Театр // Донская пчела. 1876. № 48.
7. *Филонов А.* Очерки Дона. СПб.: Тип. Н. Королёва, 1859. 192 с.
8. *Черных М.* Образование и культура в Ростове-на-Дону (40–90-е годы XIX века) // Культура Донского края: страницы истории: сб. науч. тр. Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1993. С. 38–57.

---

---

### REFERENCES

1. *Lermontov M.* Sbranie sochineniy: v 4 tomakh. [Lermontov M. Collected Works: in 4 volumes]. Leningrad: Nauka Press, 1961. Vol. 4. 528 p.
2. Otchyot o kontserte i spektaklyakh [The Report on the Concert and Performances]. Donskie voyskovye vedomosti [The Don Army Gazette]. 1862. No. 18.
3. *Perlin B.* Dal'yokoe – blizkoe (khronika teatral'noy zhizni) [The Remote – the Kindred (Chronicle of Theatre Life)]. Vek teatral'noy kul'tury [The Century of the Theatre Culture]. Rostov-on-Don: Rostknigizdat Press, 1963. P. 49–126.
4. Postoyannyj teatr v Novoчерkasske [Stationary Theatre in Novoчерkassk]. Donskie voyskovye vedomosti. Tchast' neofitsial'naya. [The Don Army Gazette: The Unofficial Part]. 1858. No. 2.
5. *Rostovets.* Rostov-na-Donu: Ital'yanskaya truppa letom [Rostov-on-Don: Italian Company in Summer]. Russkaya stsena [The Russian Scene]. 1865. No. 18.
6. Teatr [Theatre]. Donskaya pchela [The Don Bee] 1876. No. 48.
7. *Filonov A.* Oчерki Dona [Essays of Don]. St. Petersburg: N. Korolyov's Publishing House, 1859. 192 p.
8. *Chernykh M.* Obrazovanie i kul'tura v Rostove-na-Donu (40–90-e gody XIX veka) [Education and Culture in Rostov-on-Don (the 1840–1890s)]. Kul'tura Donskogo kraja: stranitsy istorii [Culture of the Don Land: History Pages]: collected research works. Rostov-on-Don: Rostov State Pedagogical Institute, 1993. P. 38–57.

### СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В НОВОЧЕРКАССКЕ И РОСТОВЕ-НА-ДОНУ: 1840–1870-е ГОДЫ

В статье указывается, что театру принадлежала исключительно важная роль в культуре России XIX века. Театр был своеобразным зеркалом, в котором отражался культурный уровень той или иной социальной среды, а также местом «выхода в свет», критерием для формирования этических норм и правил, фактически – главным центром культуры русского общества. До открытия постоянных театров в Новочеркасске и Ростове там работали временные группы и гастролёры. Первенство в учреждении постоянного городского театра принадлежало Новочеркаску. В ноябре 1857 года А. Марковский-Марков открыл театр во временном зале Дворянского собрания; в сентябре 1858 года войсковое правление приняло решение о призна-

нии театра постоянным. В Ростове временный театр существовал с 1840 года. Он помещался в одноэтажном деревянном здании, которое было построено купцом А. Садомцевым. Ростовский театр получил статус постоянного в 1863 году. Первое здание, специально предназначенное для театральных постановок, было сооружено не позднее 1864 года купцами Драшковым и Гайрабетовым. Развитие театрального дела в Ростове с 1865 по 1875 годы связано с именем Г. Вальяно. Он вошёл в историю театра как переводчик, режиссёр, антрепренёр, крупнейший знаток и пропагандист оперетты.

*Ключевые слова:* XIX век, театр, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, А. Марковский-Марков, Г. Вальяно.

### FORMATION OF THEATRE BUSINESS IN NOVOCHERKASSK AND ROSTOV-ON-DON: 1840–1870s

The article points out the theatre played exclusively important role in culture of Russian culture of the XIX<sup>th</sup> century. The theatre was a peculiar mirror in which a cultural level of this or that social environment was reflected. The theatre became also an «appearance in world» place, criterion of ethical standards and rules formation. In fact, it was the main cultural centre of a society. Before opening of stationary theatres in NovoCherkassk and Rostov temporary provisional companies and actors on tour worked there. Superiority in establishment of stationary city theatre belongs to NovoCherkassk. In November, 1857 A. Markovsky-Markov has opened the theatre in a temporary hall of Nobility Meetings. In September, 1858 the Don Army Administration has made the decision on a judge-

ment of theatre as stationary. In Rostov a temporary theatre has appeared from 1840. It was located in one-storeyed wooden building which was constructed by the merchant A. Sadomtsev. The Rostov theatre was received the stationary status in 1863. The first building intended for theatrical performances, was been built not later than 1864 by merchants Drashkovich and Gayrabetov. Development of theatrical business in Rostov from 1865 to 1875 is connected with G. Val'ano's name. It has become into history of theatre as the translator, the director, the entrepreneur, the most prominent expert and the propagandist of operetta.

*Key words:* the XIX<sup>th</sup> century, theatre, Rostov-on-Don, NovoCherkassk, A. Markovsky-Markov, G. Valyano.

**Палкина Ирина Дмитриевна**

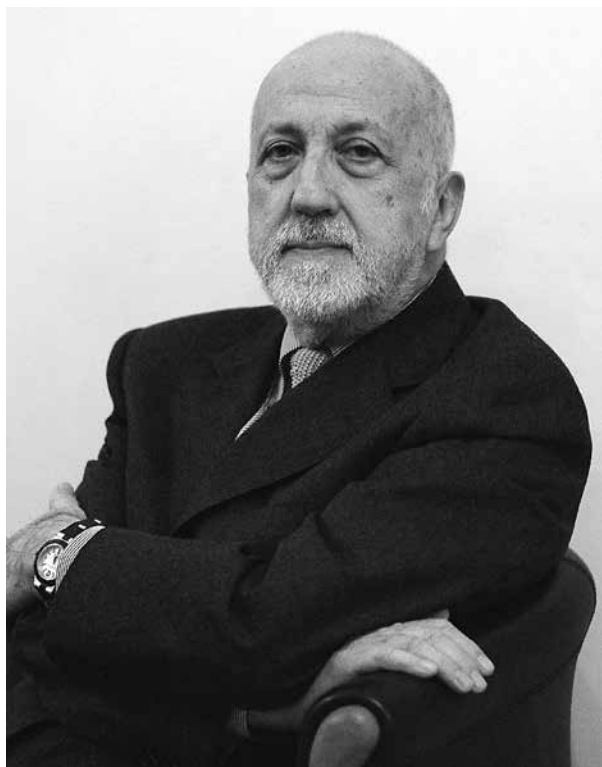
кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru

**Palkina Irina D.**

PhD, Associate Professor of Department of Wind and percussion instruments  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru



## «БАЛ-МАСКАРАД» ДЖ. ВЕРДИ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ ДУХЕ



Фестиваль «Арена ди Верона–2014» открылся премьерой «Бала-маскарада» Дж. Верди – оперы, которая по количеству постановок не может соперничать с «Аидой» или «Травиатой», но периодически появляется в афишах итальянских театров. Признанному шедевру уже зрелого мастера не откажешь ни в красоте мелодических линий, ни в тонкости оркестровки, а по степени психологической разработки характеров и стремительности драматургического развития «Бал-маскарад» превосходит многие сочинения великого итальянца.

Опера, как нередко случается, имела больший успех у публики, нежели у критики. Современники композитора нелестно отзывались о новаторском произведении. Так, Камилло Бойто<sup>1</sup>, посмотрев «Бал-маскарад» во Флоренции, сообщал о своих негативных впечатлениях в переписке с братом, называя оперу фрагментарной, лишённой возвышенного содержания и даже фантазии первых опер Верди (см.: [1, р. 57]).

Чем было вызвано столь явное неприятие, сегодня сказать трудно. По-видимому, следует учитывать формальную замену места действия, осуществлённую композитором в спешке по требованию неаполитанской цензуры. Блестящая атмосфера двора Густава III, детально воссоздаваемая в опере благодаря многочисленным танцам, искрящимся мелодиям Оскара, да и самому появлению фигуры пажа, никак не соответствует облику пуританской колонии в Бостоне XVI века. Этот недостаток традиционно было принято компенсировать с помощью сценографии, весьма неопределённой в историческом и этнографическом плане.

Справедливости ради стоит напомнить, что в середине прошлого столетия (1949) Александром Бенуа<sup>2</sup> для постановки в «Ла Скала» были подготовлены эскизы, согласно которым действие спектакля происходило в Швеции XVII века. Были предусмотрены также незначительные изменения в тексте либретто («государь» или «король» вместо «губернатор», «моя Родина» вместо «моя Америка» и т. д.). К сожалению, тогдашний суперинтендант театра отказался от реализации этого проекта, отдав предпочтение уже привычной псевдо-Америке. Воплотить названную идею удалось режиссёру Маргарите Вальман (1958), однако повсеместного возвращения к оригиналу так и не произошло [1, р. 59].

Вполне вероятно, что один из факторов, способствовавших низкой оценке оперы современниками, – отсутствие не только номерной структуры (маэстро и раньше тяготел к «разомкнутым» сценам), но и четырёхчастной арии (речитатив – каватина – хор – кабалетта), считавшейся обязательной принадлежностью итальянской мелодрамы. Ни один из ведущих персонажей «Бала-маскарада», наделённых развёрнутыми и очень сложными партиями с большим количеством сольных эпизодов, не поёт традиционной арии с кабалеттой.

Строение оперы симметрично: две картины в I акте, центральное II действие и две картины в III-м; сценическому действию предшествует оркестровая прелюдия, экспонирующая основные тематические элементы, которые будут



использоваться в дальнейшем. Любопытно, что указанные элементы практически сразу (в самом начале I действия) сопровождаются «подтекстовкой», буквально расшифровывающей их значение. Размеренная, хорального склада тема сторонников Ричарда говорит о мире и покое<sup>3</sup>, «колючая» и мрачноватая футурованная мелодия противников главного героя – участников заговора – о ненависти и отмищении<sup>4</sup> и, наконец, пленительная кантилена, одна из лучших любовных тем Верди – о чувстве Ричарда к Амелии<sup>5</sup>.

Единственный мотив, который не будет «прокомментирован» текстом либретто, – инициальная «порхающая» фигурация у деревянных духовых в высоком регистре. Впрочем, композитор контрапунктически сочетает указанный мотив с остальными темами прелюдии. В дальнейшем упомянутый элемент служит дополнительным «штрихом» к образу Ричарда, персонифицируясь в фигуре Оскара.

Эта симметрия органично воплощена в сценографии Пьера Луиджи Пицци (см. фото на с. 83). Маститый режиссёр и художник стремится запечатлеть Америку, но не XVI, а, по его собственным словам, конца XVII века, «неоклассического и монументального, как и подобает большому пространству Арены, но строгого и меланхоличного, как и герой, который в нём живет» [2, р. 34].

Огромная, во всю сцену колоннада в неоклассическом стиле (к центральной части примыкают с боков ещё две, меньших размеров) представляет собой многофункциональные декорации. Конструкция, повернутая лицевой стороной в направлении зала, служит и приёмной губернатора, и залом дворца. Колоннады поменьше:

слева – кабинет Ричарда с винтовой лестницей, письменным столом и креслами, справа – комната в доме Ренато, камин, над которым висит изображение правителя. Когда действие перемещается в левую или правую часть сцены, остальная площадь погружается в темноту, создавая надлежущий камерный эффект.

В определённых эпизодах крылья колоннады раздвигаются, открывая сначала жилище гадалки, затем – проклятое место, куда Амелия отправится искать заветную траву. В финале оперы новый разворот колоннады (обращённой к залу тыльной стороной) и расположение внутри собравшихся гостей костюмированного бала (артистов миманса) позволяет зрителю полюбоваться видом праздника из покоев Ричарда и увидеть настоящий праздничный салют.

Итальянцы говорят: если в постановке «Травиаты» роль Виолетты поручена хорошему сопрано, спектакль уже состоялся. Для того, чтобы состоялся «Бал-маскарад», пять исполнителей ведущих партий должны быть высочайшего уровня. На открытии Фестиваля организаторы не ошиблись: практически все солисты были подобраны удачно. Прежде всего, это относится к оппонирующим друг другу мужским образам-протагонистам.

Молодой и уже довольно известный тенор Франческо Мели (Ричард) пребывает сейчас на пике артистической карьеры, регулярно появляясь на крупных площадках не только Италии, но и Европы. Ему удалось передать слегка тронутый тоской и меланхолией характер «предромантического героя» (согласно трактовке П. Л. Пицци), страдающего от недостижимости идеала гармонии и невозможности осуществления любовных желаний [2, р. 34]. Мели покоряет



мягкостью тембра, выразительной интонацией и отсутствием какого бы то ни было форсирования звука, чего на огромных пространствах «Арены» удаётся избежать далеко не многим. Исполнителем ярко воплощены и гамма противоречивых чувств, которые охватывают переодетого губернатора в сцене предсказания, и накал драматизма в финале оперы.

Хуай Хэ уже несколько лет регулярно приглашают в качестве солистки на веронский Фестиваль, в её репертуаре – оперы Верди и Пуччини. Невозможно не отметить красивое вибрато певицы, голос тёмного тембра, ровный во всем диапазоне, округлые верхние ноты и звучный центральный регистр. Блестяще справилась она и с партией Амелии, создававшейся для вердиевского драматического сопрано.

Вполне достойный уровень продемонстрировал Лука Сальси (Ренато). Не слишком впечатляющий тембр голоса у него компенсируется уверенным владением вокальной техникой, внятной дикцией и продуманным сценическим поведением. Весьма эффектно выглядела Серена Гамберони (Оскар). Помимо блестящего исполнения сложных рулад, она продемонстрировала и хорошую физическую форму. Рисунок роли, особенно в финале III акта, требовал очень быстрых перемещений: пажу, скрывающемуся от заговорщиков, в паузах между своими вступлениями приходилось перебегать из одного конца «зала» в другой, что в масштабах «Арены» означает не один десяток метров. А знаменитую

«Песенку» певица, к восторгу и удивлению публики, завершила акробатическим элементом – «колесом».

Слабее с вокальной точки зрения оказалась Элизабетта Фьорилло (Ульрика): очень заметными были переходы от мощного, но резкого звучания грудного регистра к тускловатому верхнему, да и тембр в целом не отличался красотой. Из второстепенных персонажей можно отметить удачное выступление Вильяма Корро (Сильвано). Как всегда, на высоте – хор и оркестр «Арены ди Верона». Определённые сомнения вызвал широко востребованный молодой дирижёр Андреа Баттистони. Вероятно, мне довелось наблюдать ситуацию, о которой говорят, что не оркестр играет «под дирижёра», а наоборот. В целом оркестровые эпизоды воспринимались хорошо: и тёмные краски в прелюдии I акта, и драматизм в начале II-го покорили слушателей. Там же, где певцам технически сложно было взаимодействовать с оркестром (например, с партией арфы в аккомпанементе арии Ренато), рассчитывать на помощь со стороны дирижёра не приходилось.

В следующем сезоне Фестиваля планируются очередные постановки классических шедевров («Набукко», «Аида», «Тоска», «Севильский цирюльник», «Дон Жуан», «Ромео и Джульетта»), что предвещает ценителям оперного искусства новые открытия и яркие художественные впечатления.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Камилло Бойто – архитектор; воплотил в жизнь «лучшее творение» Верди – выстроенный на средства композитора Дом для престарелых музыкантов. Брат композитора и либреттиста Арриго Бойто.

<sup>2</sup> Александр Бенуа – русский живописец и график, некоторое время работавший сценографом и главным художником в театре «Ла Скала».

<sup>3</sup> «Posa in pace, a bei sogni ristora, o Riccardo, il tuo nobile cor» – «Пусть отдыхает в мире, подкрепляясь прекрасными снами, о, Риккардо, твое благородное сердце» (перевод мой. – О. Т.). В русском издании клавира: «Спи без

страха, Ричард наш любимый, сон силы тебе укрепит. Все тебя мы здесь оберегаем и храним в доме твоём» (перевод М. Павловой).

<sup>4</sup> «E sta l'odio che prepara il fio, ripensando ai caduti per te» – «Ненависть готовит расплату за погибших по твоей вине» (перевод мой. – О. Т.). В русском издании клавира: «Злоба наша тебя окружает... Мщенье за тех, кого ты сгубил... Мщенье наше скоро свершится, и свершится приговор наш».

<sup>5</sup> «La riveredrà nell'estasi raggianti di pallore». В русском издании клавира: «Амелия!.. Тебя я снова вижу!».

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Giudici E.* Il teatro di Verdi in scena e in DVD. Milano: Il Saggiatore S.p.A., 2012. 497 p.

2. *Villani G.* A colloqui con Pier Luigi Pizzi. Verona: Arena di Verona Opera Festival, 2014. 159 p.

### REFERENCES

1. *Giudici E.* Il teatro di Verdi in scena e in DVD. Milano: Il Saggiatore S.p.A., 2012. 497 p.

2. *Villani G.* A colloqui con Pier Luigi Pizzi. Verona: Arena di Verona Opera Festival, 2014. 159 p.

## «БАЛ-МАСКАРАД» ДЖ. ВЕРДИ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ ДУХЕ

Рецензия на спектакль «Бал-маскарад» Дж. Верди, представленный на открытии оперного фестиваля «Арена ди Верона–2014» (Верона, Италия), содержит характеристику режиссуры и сценографии П. Л. Пицци, стиль которой определяется самим режиссёром как неоклассический. Автор также освещает выступления солистов Франческо Мели (Ричард), Хуай Хэ (Амелия), Луки Сальси (Ренато), Серены Гамберони (Оскар) и Элизабетты Фьорилло (Ульрика). Помимо этого, в статье анализируются

вероятные мотивы негативного восприятия оперы современниками Верди. Автором кратко рассматривается постановочная практика, связанная с «двойственностью» сценографии «Бала-маскарада». Приводятся наблюдения, касающиеся музыкальной драматургии оперы, в частности, обзор важнейших тематических элементов.

*Ключевые слова:* Дж. Верди, итальянская опера, «Бал-маскарад», оперный фестиваль «Арена ди Верона», П. Л. Пицци.

## G. VERDI'S «UN BALLO IN MASCHERA» IN THE NEOCLASSICAL SPIRIT

Review on G. Verdi's «Un Ballo in Maschera» performed at the opening of «Arena di Verona–2014» Opera Festival (Verona, Italy) includes the characteristics of stage interpretation by Pier Luigi Pizzi and his «neoclassic» direction of this opera. The author also throws light upon protagonists' performance: Francesco Meli (Riccardo), Hui He (Amelia), Luca Salsi (Renato), Serena Gamberoni (Oscar), Elisabetta Fiorillo (Ulrica). Besides it the probably reasons of negative per-

ception of the opera by Verdi's contemporaries are analysed. The author examines in short the staging practice connected with «double-dealing» scenography of the opera. Some observations about the music dramaturgy of the opera, in particular the most important thematic elements are adduced.

*Key words:* G. Verdi, Italian opera, «Un Ballo in Maschera», «Arena di Verona» Opera Festival, P. L. Pizzi.

**Твердохлебова Оксана Валентиновна**

концертмейстер, музыкальный критик, преподаватель музыкальных дисциплин

Музыкальная школа г. Тренто

*Италия, 38040, Тренто*

*e-mail: ks\_tv@inbox.ru*

**Tverdokhlebova Oksana V.**

accompanist, music critic, teacher of musical disciplines

Music School of Trento

*Italy, 38040, Trento*

*e-mail: ks\_tv@inbox.ru*



# ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

## Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объем статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ....] или [курсив мой. – ....]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

## Составление аннотации

Объем от 100 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5–10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

## Составление сведений об авторе

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

- а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;
- б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, даётся только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

## Оформление Списка литературы и References

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных каждой публикации необходимо указывать общий объём страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нём иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте <http://www.translit.ru/> можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

## Порядок рассмотрения и публикации статьи

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопроводительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Альманаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3–5 дней с момента получения тиража.

## Рецензирование статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производится её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.

Затем статья пересылается на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование).

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

- оценку существа работы и возможности ее публикации в журнале;
- чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);

- предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очередности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, осуществляемая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и корректировке оформления текста в соответствии с требуемыми редакторскими стандартами, принятыми в данном журнале. Редакторские правки согласуются с авторами.