

встречали с большим воодушевлением, и пресса обращала на них пристальное внимание. Обычно исполнялись татарские, башкирские и русские народные песни, романсы и арии из опер русских и зарубежных композиторов, а также новые вокальные и инструментальные сочинения С. Сайдашева, М. Музафарова, Дж. Файзи, Н. Жиганова, З. Хабибуллина, Ф. Яруллина и других. В 1936 году студии выступили и с подготовленными фрагментами из классических опер на татарском и русском языках. Были исполнены третье действие (сцена в саду Маргариты) из оперы Гуно «Фауст» в переводе М. Максуда, сцены письма и дуэли из «Евгения Онегина» Чайковского в переводе Х. Туфана, сцена сумасшествия мельника из оперы Даргомыжского «Русалка» в переводе А. Файзи, второе действие оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» в переводе М. Джалиля. Все сцены исполнялись в костюмах, гриме, с необходимыми декорациями. Кроме того, большой резонанс в культурной жизни города имело прослушивание оперы «Качкын» Н. Г. Жиганова 8 июля 1936 года с привлечением широкой общественности и правительства республики.

Журналисты, писавшие о концертах студийцев, старались не только зафиксировать факт выступления, но и проанализировать его положительные и отрицательные стороны (например, рецензия на выступления 29-30 июня 1934 года Х. Туфана в газете «Кызыл Татарстан» от 8 июля).

Таким образом, периодическая печать конца XIX – первой половины XX века – богатый источник информации о культурных событиях Казани, музыкальных вкусах ее населения, художественных приоритетах данного времени, дающий широкую и красочную панораму музыкального быта выбранного исторического отрезка.

Литература:

1. Карпова, А. В. Музыкальная культура Казани 90-х годов XIX века в освещении газеты «Казанский Телеграф»: дипломная работа / КГК им. Н. Г. Жиганова; Рук. Е.В. Порфирьева. – Казань, 2007. – 261 с.
2. Хайруллина, З. Ш., Гиршман, Я. М. Из музыкального прошлого. Обзор материалов татарской периодической печати. 1905–1917 гг. / З. Ш. Хайруллина, Я. М. Гиршман // Вопросы татарской музыки: Сб. науч. тр. – Казань, 1967. – С. 192-247.

С. В. Каркина

ВЗАИМОСВЯЗЬ СЛОВА И ЗВУКА КАК АСПЕКТ КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ Н. АРНОНКУРА

Ключевой фигурой революции в понимании старинной музыки, произошедшей в середине XX в. стал австрийский дирижер, виолончелист и гамбист, создатель ансамбля старинной музыки *Concentus Musicus Wien* Николаус Арнонкур. Главной его заслугой, определившей направление

дальнейшего развития всего аутентичного исполнительства, стало, по мнению Т. Гринденко, «преодоление инерции псевдоромантических и псевдоклассических напластований» [1, 5], за которыми на протяжении XIX–XX вв. оказалась скрыта музыка композиторов ранних эпох, и вновь заигравшая своими первоначальными яркими красками только в творчестве Н. Арнокура.

Увлечение старинной музыкой, определившее весь творческий путь Н. Арнокура, получившего образование и начинавшего свою карьеру в Вене, было сформировано в очень сложных и противоречивых условиях общественной ситуации второй трети XX в. Интерес к произведениям, давно исчезнувшим из традиционного репертуара, начиная с XX в. в немецкоговорящих странах многим музыкантам приходилось скрывать за ширмой духа национального самосознания, следуя которому приверженцы нацистского движения экспонировали старинную музыку с целью обнаружить в ней корни превосходства «германской расы» над остальным миром. Тем не менее, многие композиторы-авангардисты, такие как М. Равель, И. Стравинский, П. Хиндемит серьезно изучали музыку Возрождения и Барокко, даже под страхом разоблачения или гонений нацистов, жертвами которых становились музыканты, искавшие в аутентичной музыке ее подлинную суть, не искаженную напыщенным и помпезным духом времени.

Исполнение старинной музыки, ставящее целью наиболее точное воссоздания подлинного «исторического» звучания, получило название аутентичного исполнительства. Аутентичное исполнение подразумевает осведомленность обо всех историко-культурных условиях, в которых было создано произведение, а также умение интерпретировать нотный текст в оригинальной записи.

Впервые интерес к аутентичному воспроизведению музыки ранних эпох проявился на рубеже XIX – XX вв., основателем этого движения стал А. Долмеч, исполнявший произведения на сконструированных им копиях старинных инструментов. Первыми сторонниками восстановления подлинного звучания старинной музыки в разных странах стали К. Сен-Санс, А. Казадезюс (Франция), В. Ландовска и др. Во второй половине XX в. среди деятелей аутентичного искусства выделились Г. Леонхардт, Н. Арнокур, Т. Копман, С. Кейкен, Д. Э. Гардинер, Р. Якобс, У. Кристи. В Западной Европе появились ансамбли средневековой музыки «Alla Francesca», «Gothic Voices», «Microloquus», «Organum» и мн.др. Большой вклад в развитие аутентичного движения в России внесли А. Любимов (клавирист) и Т. Гринденко (скрипачка, руководитель оркестра «Академия старинной музыки»).

Полемика вокруг аутентичного движения относительно возможности воссоздания подлинного звучания музыки обусловлена существованием диаметрально противоположных подходов к ее исполнению. Против излишне

формального подхода, стремящегося к буквальному следованию тексту и объективизму, протестует В. Ландовска. По мнению польской пианистки аутентичный стиль не противоречит отклонениям от буквы печатного текста, но требует теснейшего контакта с эмоциональным содержанием произведения и проникновения в мир творческого процесса композитора [2].

Концепция творческого стиля Н. Арнонкура основана на стремлении оживить старинную музыку эмоциями и менталитетом современного человека. Дирижер предостерегает от понимания аутентичности как строгой объективности, граничащей с «ложной верностью тексту» [1, 36]. Тем не менее, его интерпретации основаны на тщательном изучении нотных текстов, принципов и правил расшифровки записи нот предшествовавших эпох, историко-культурных традиций периода создания сочинений и наиболее точного понимания оригинального композиторского замысла. В результате подобной работы ему неоднократно удавалось вдохнуть новую жизнь в произведения, многие из которых были незаслуженно забыты или их подлинное звучание оказалось искаженным сложившимися традициями исполнительских стереотипов.

Наибольшую известность в исполнении Н. Арнонкура получили интерпретации музыки И. С. Баха, в особенности Страсти по Матфею (1970), и масштабный проект записи всех кантат (в период между 1971 и 1990 году вместе с Густавом Леонхардтом). В репертуар Н. Арнонкура вошло большое количество произведений эпохи Возрождения редко исполняемых композиторов: Е. де Карроу, Е. де Тертре (Франция), Е. Бевин, А. Голборн, Т. Дженкинс, Д. Купер, Т. Морлей (Англия), И. Бибер (Австрия), И. Зоммер, Г. Муффат, И. Пош, С. Шейдт (Германия), Д. Габриели, Д. Гиами, Т. Массалано (Италия). Из произведений Барокко кроме сочинений И. С. Баха им была исполнена музыка таких композиторов как Д. Бухстехуде, Г. Телеман, И. Шенк (Германия); Д. Вард, О. Гиббонс, М. Локк, Т. Лупо, Т. Хьюм (Англия).

В качестве отдельного аспекта концепции творческого стиля Н. Арнонкура может быть выделен принцип опоры на взаимосвязь слова и звука, который представлен в его творческой и исследовательской деятельности довольно широко и многогранно. Его круг исследовательских интересов включает такие вопросы как полифоническая техника переплетения мелодических линий с разными поэтическими текстами в жанре мотет, а также историческое значение перехода на рубеже XVI–XVII вв. к гомофонно-гармоническому складу, выявившему речевую выразительность мелодии, (этот период назван дирижером самой радикальной революцией в истории западноевропейской музыки). Опорой концепции творческого стиля в интерпретации музыки барокко для Н. Арнонкура служат труды А. Швейцера. Он продолжает и развивает его идеи о риторической первооснове произведений И. С. Баха и значении

риторических принципов в понимании содержания жанра баховского инструментального концерта.

Жанр концерта в соответствии с барочными традициями представляет диалог между различными инструментальными группами в противоположность классико-романтической трактовки как сольной пьесы с доминирующим солистом и аккомпанирующим оркестром, как его принято понимать сегодня. В соответствии с данной традицией и без противоречия основным правилам концертом может быть названо как камерное произведение для трех инструментов, так и оркестровое для полусотни исполнителей. Главное – это сохранение типичного для этой формы принципа – диспута как обмена музыкальными высказываниями. Одна музыкальная мысль может быть высказана всеми участниками, включая солистов, в эпизодах тутти, которые образуют каркас формы. «Концертирование» в форме диспута может разворачиваться между любыми участниками: солистами, оркестровыми группами, внутри самого оркестра. Выразительными средствами музыкального диспута используются артикуляция и динамика. Существенное отличие барочного концерта от концерта романтического заключается в отсутствии понимания солиста как блестящего виртуоза. Характер диалогового концертирования скорее близок музыкальному воплощению дружеского спора.

Рассматривая глубокую внутреннюю связь слова и музыки в творчестве И. С. Баха, австрийский дирижер отмечает, что ряд музыковедов ставит под сомнение эту взаимосвязь, аргументируя частым применением метода пародии композитором, т.е. перетекстовки одного и того же произведения. Н. Арнонкур опровергает подобные доводы, приводя в пример, в частности, творчество К. Монтеверди, как одного из самых строгих защитников глубинного единства слова и музыки и применявшего этот же метод за сто лет до И. С. Баха. По его мнению, точное соответствие слова и музыки в творчестве обоих композиторов достигается с помощью тончайших ритмических и мелодических изменений. Также он обращает внимание на то, что И. С. Бах переделывал только светские произведения в духовные, но никогда не наоборот.

Большое значение при создании интерпретаций старинной музыки Н. Арнонкур придает искусству артикуляции и точно определяет значение этого понятия как расчленение, четкое произношение звуков и слогов, подобно естественной речи, и предостерегает от ошибочного понимания термина как «фразировка». Изучая старинные тексты, дирижер поясняет, что композиторы ранних эпох, как правило, не представляли артикуляционных знаков не в качестве знака полной свободы исполнителя, но будучи уверенными в правильном понимании и исполнении широко знакомых видов мотивов и интонаций и законов их членения. Музыкантам следовало придерживаться общепринятых правил, например, играть слитно следующее за диссонансом разрешение, тогда как лига между этими двумя нотами

никогда не ставилась, а связь подразумевалась сама собой. Н. Арнонкур в своей книге приводит также пример из финала симфонии «Хаффнер» В. Моцарта. В этой части композитором проставлено очень мало лиг. Это дает повод многим исполнителям играть восьмые отчетливо артикулируя, что приводит, по мнению дирижера, к впечатлению «треска восьмушек». Он указывает, что для поколений музыкантов прошлых эпох было обычаем «артикулировать в соответствии с узнаваемыми мелодическими фигурами», которые и игрались слитно, помогая слушателю дифференцировать звуковую массу. Авторские ремарки в нотах того времени проставлялись лишь в том случае, когда предполагался иной способ исполнения [1].

В своих опубликованных работах Н. Арнонкур неоднократно указывал на существование тесной связи текста либретто и музыки в операх В. Моцарта, таких как «Тамос, царь Египта», «Свадьба Фигаро», «Идомея, царь Критский». В книгах он подробно излагает особенности построения музыкальной драматургии в этих операх в тесной взаимосвязи музыкальных средств и выразительности словесного текста.

Музыкальные интерпретации Н. Арнонкура последних десятилетий отличаются значительным расширением использования выразительных возможностей музыкальной декламации. Необходимо отметить, что в своих книгах для обозначения феномена «речевое пение» дирижер использует термин *Sprechgesang* для обозначения художественного приема в первую очередь относительно драматических арий и речитативов в операх К. Монтеверди. Тем не менее, в XX веке исследователями были дифференцированы разные виды декламации, среди которых понятие *Sprechgesang* было введено для обозначения техники композиции А. Шенберга, отличительным признаком которой является «эффект речевого скольжения» [3, 9].

Именно такой прием был использован дирижером при постановке оперы В. Моцарта «Милосердие Тита» в 2003 г., в которой, по сравнению со своими же более ранними постановками этой оперы, он заметно переосмыслил художественные образы главных персонажей Тита и Вителлии. Подтверждением этому является документально зафиксированное интервью с дирижером, изложившего свою концепцию предыдущей интерпретации оперы в 1994 г. [4]. При помощи широкого спектра речевых интонаций: шепотов, криков, скольжения между тонами, создающего иллюзию заниженной интонации, в постановке 2003 г. дирижеру удается вместе с певцами создать выразительные образы. Сюжет о всепрощающем императоре приобретает большую актуальность, философскую противоречивость и психологическую остроту.

Таким образом, взаимосвязь слова и музыки как аспект творческого стиля Н. Арнонкура была выявлена в нескольких ракурсах: исследовательский интерес к этапам развития музыки, обусловленный задачей выявления речевой выразительности мелодии; риторическая основа

музыки барокко; проблемы артикуляции и декламации. Внимание к подобным аспектам позволило австрийскому дирижеру создать свой собственный уникальный и самобытный новаторский стиль, неизменно раскрывающий перед современным слушателем новые грани художественного содержания музыкальных произведений.

Литература:

1. Арнонкур, Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. / Пер. с нем. / Н. Арнонкур. – М.: Классика-XXI, 2014. – 280 с.
2. Ландовска, В. О музыке / В. Ландовска. – М.: Классика-XXI, 2005. – 368 с.
3. Ментюков, А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа / А. П. Ментюков. – М.: Музыка, 1986. – 87 с.
4. The whole piece is really about the vagaries of love. N.Harnoncourt talks to M.Zander // Mozart La Clemenza di Tito. Booklet. – Hamburg: Ingrid-H. Verch, 1994. – 171 p.

Д. С. Надырова

О НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ: ПО МАТЕРИАЛАМ СОВРЕМЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Проблема музыкальных эмоций – одна из центральных в области музыкальной психологии и педагогики. Она играет ключевую роль в изучении музыкального содержания, процессов восприятия музыки, потенциальных возможностей музыкотерапии. Кроме того, музыкальная деятельность часто служит моделью для изучения особенностей деятельности мозга и тех или иных психических процессов. Немецкий исследователь Стефан Коельш, автор известной книги «Brain and Music», отмечает, что музыкальная психология является идеальным инструментом для изучения человеческого разума, так как в музыке входит во взаимодействие большой спектр познавательных, аффективных и социальные процессы [9].

В последние годы исследования в области музыкальных эмоций концентрируются вокруг международных конференций «Music & emotion», собирающих ученых со всего мира, занимающихся этой проблемой на стыке психологии, педагогики, психологии, физиологии, неврологии. На этих конференциях представлены итоги исследований, проведенных в ведущих университетах Америки, Европы, Австралии, таких, как University of Oxford, University of Cambridge, Imperial College London, University of Sheffield, Uppsala University, Stockholm University, University College London, Université de Strasbourg, SRH Hochschule Heidelberg, UCLA, CNRS, University of Paris,