

# Проблемы Музыкальной науки

# MUSIC SCHOLARSHIP

2014, № 3 (16)

ISSN 1997-0854

**Российский научный  
специализированный журнал**

**Russian Journal  
of Academic Studies**

## Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна

## Editor in Chief

Liudmila Shaimukhametova

## Редакционная коллегия

д-р иск. Г.В. Алексеева  
д-р иск. И.В. Алексеева  
д-р иск. Б.Г. Ашхотов  
д-р иск. С.П. Галицкая  
д-р иск. В.Э. Девуцкий  
д-р иск. А.И. Демченко  
д-р иск. Л.П. Казанцева  
д-р иск. Т.И. Калужникова  
д-р иск. М.Г. Кондратьев  
д-р иск. Г.Р. Консон  
д-р иск. А.Г. Коробова  
д-р культ. А.В. Крылова

д-р иск. В.И. Нилова  
д-р иск. И.В. Полозова  
д-р иск. Е.Е. Полоцкая  
д-р пед. н. Л. Г. Сухова  
д-р иск. В.Н. Сыров  
д-р иск. Г.Р. Тараева  
д-р иск. Е.Б. Трёмбовельский  
д-р иск. В.Н. Холопова  
д-р иск. О.Е. Шелудякова  
д-р иск. Б.А. Шиндин  
д-р иск. А.М. Цукер  
д-р иск. А.Н. Якупов

## Members of the Editorial Board

Dr. Galina Alexeyeva  
Dr. Irina Alexeyeva  
Dr. Beslan Ashkhotov  
Dr. Savolina Galitskaya  
Dr. Alexander Demchenko  
Dr. Vladislav Devutsky  
Dr. Liudmila Kazantseva  
Dr. Tatiana Kaluzhnikova  
Dr. Mikhail Kondratiev  
Dr. Grigoriy Konson  
Dr. Alla Korobova  
Dr. Alexandra Krylova  
Dr. Vera Nilova  
Dr. Irina Polozova  
Dr. Elena Polotskaya  
Dr. Larisa Sukhova  
Dr. Valery Syrov  
Dr. Galina Tarayeva  
Dr. Evgeny Trembovelsky  
Dr. Valentina Kholopova  
Dr. Oksana Sheludyakova  
Dr. Boris Shindin  
Dr. Anatoly Tsuker  
Dr. Alexander Yakupov

## Редакционная коллегия Международного отдела

д-р Ильдар Ханнанов  
д-р Антон Ровнер  
д-р Эдвард Грин  
д-р Кателло Галлотти

д-р Николас Меюс  
д-р Кеннет Смит  
д-р Людвиг Хольтмаер  
д-р Фарогаз Азизи

## Members of the Editorial Board of the International Department

Dr. Ildar Khannanov  
Dr. Anton Rovner  
Dr. Edward Green  
Dr. Catello Gallotti  
Dr. Nicolas Meeus  
Dr. Kenneth Smith  
Dr. Ludwig Holtmeier  
Dr. Farogat Azizi

## Учредители:

**Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова –  
редакция и издательство**

Воронежская государственная академия искусств  
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки  
Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова  
Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова  
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова  
Северо-Кавказский государственный институт искусств  
Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова  
Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского

## Founders:

**The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts –  
editorial board and publishing house**

The Voronezh State Academy for the Arts  
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)  
The Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory (Academy)  
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory (Academy)  
The Saratov State L.V. Conservatory (Academy)  
The Northern Caucasus State Institute for the Arts  
The Tambov Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute  
The Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств:  
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.  
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.  
ISSN 1997-0854

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State  
Academy for the Arts: 450008, Republic of Bashkortostan,  
Ufa, ulitsa Lenina 14. Telephone: (347) 272-49-05.  
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.  
ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2014, № 3 (16)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской  
Научной Электронной Библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)  
Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki  
в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирова-  
ния Music Index / EBSCO, в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals  
Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музы-  
кальной литературы (RILM).

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2014, no. 3 (16)

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian  
Scholarly Electronic Library (RUNEБ): [elibrary.ru](http://elibrary.ru)  
The publication is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj  
nauki" at the International Database and the International Scholarly Index of  
Citations: "Music Index / EBSCO," as well as the International Database:  
"Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA,  
and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). The jour-  
nal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass  
Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the  
testimony of registration: PI No FS77 – 29960 from October 17, 2007.  
The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency  
"Post Office of Russia" is 80018.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых ком-  
муникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77 – 29960 от 17 октября 2007 г.  
Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

## Редакция журнала

### Главный редактор

**Шаймухаметова Людмила Николаевна** – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова  
Телефон: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

### Выпускающий редактор

**Карпова Елена Константиновна** – кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики

### Научный редактор

**Угрюмова Татьяна Степановна** – кандидат искусствоведения, профессор

### Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

**Ровнер Антон Аркадьевич** – доктор философии (Ph.D.) Университета Ратгер (штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

### Администратор журнала

**Мингажев Артур Аскарлович**  
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскаров Р. Н. Верстка: Грицаенко Ю. В.

## Editorial Staff

### Editor in Chief

**Liudmila Shaimukhametova** – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts, Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, Director of the Laboratory of Musical Semantics, of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

### Executive Editor

**Elena Karpova** – Candidate of Arts (PhD), Professor, Senior Research Associate of the Laboratory of Musical Semantics

### Academic Editor

**Tatiana Ugryumova** – Candidate of Arts (PhD), Professor

### Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

**Anton Rovner** – PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

### Administrator of the journal

**Artur Mingazhev**

e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Askarov R.N. Coding: Gritsaenko Yu.V.

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Подробности на сайте: <http://journalpmn.com>

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year.

The official web site of the journal can be found at <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 02.10.2014 г. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$ . Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 21,39. Усл.-печ. л. 10,73.

Тираж 1000 экз. Заказ № 141036.

Издательство Уфимской государственной академии искусств: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 02.10.2014. Format: 60 x 84 $\frac{1}{8}$ . Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 21,39. Printing l. 10,73.

Run of 1000 copies. Order No. 141036.

Publishing House of the Ufa State Academy for the Arts: 450008, Ufa, ulitsa Lenina, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press" "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1 Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru



## СОДЕРЖАНИЕ

- 5 Горизонты музыковедения**
- 5 Горбунова И. Б.  
Музыкально-компьютерные технологии в подготовке современного педагога-музыканта
- 11 Теория музыки**
- 11 Гончаренко С. С.  
О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена
- 16 Бобырь Н. А.  
О тембровой функциональности альты в струнных квартетах русских композиторов XIX века
- 20 Музыкальный жанр и стиль**
- 20 Мещерякова Н. А.  
Из истории становления публичного камерно-вокального концерта в России: опыт документального исследования
- 25 Фестивали, конкурсы**
- 25 Аишхотов Б. Г.  
Немеркнущие ценности традиционной культуры
- 30 Анонс**
- 31 Музыкальные инструменты народов России**
- 31 Петрова Е. М.  
Традиции игры на рояльной гармонике (Липецкая и Воронежская области)
- 38 Михайлова А. М.  
Вариантные процессы в традиционной композиции саратовских гармонистов «Саратовские переборы»
- 42 Смирнова Т. Н.  
Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов
- 49 Музыка в системе культуры**
- 49 Айзенштадт С. А.  
Русский немец Рафаил Густавович Кёбер у истоков японского фортепианного искусства
- 55 Латышова Л. В.  
Из истории органного искусства Казахстана: особенности инструментария
- 60 Музыкальное краеведение**
- 60 Тулинова О. В.  
Роль любительского музицирования в развитии музыкального образования провинциального города
- 66 Мушкина С. В.  
Народно-инструментальное исполнительство в Магнитогорске

## CONTENTS

- 5 Horizons of Musicology**
- 5 Irina B. Gorbunova  
The Role of Musical Computer Technologies in the Training of the Modern Music Teacher
- 11 Music Theory**
- 11 Svetlana S. Goncharenko  
Concerning the Principles of Baroque Cycle Formation in Beethoven's String Quartets
- 16 Natalia A. Bobyr  
About the Timbre Functionality of the Viola in String Quartets by 19<sup>th</sup> Century Russian Composers
- 20 Musical Genre and Style**
- 20 Natalia A. Meshcheryakova  
From the History of the Formation of the Public Chamber Vocal Concert in Russia: an Essay of Documentary Research
- 25 Festivals. Contests**
- 25 Beslan G. Ashkhotov  
The Unfading Values of Traditional Culture
- 30 Announcements**
- 31 Russian musical instruments**
- 31 Yesenia M. Petrova  
Traditions of Performance on the Piano Harmonica (The Lipetsk and Voronezh Regions)
- 38 Alevtina A. Mikhailova  
Variant Processes in Traditional Composition of Saratov-Based Harmonica Players "Saratov Sweep"
- 42 Tatiana N. Smirnova  
Strokes on the Domra and their Correlation with the Strokes on Other Instruments
- 49 Music in the System of Culture**
- 49 Sergei A. Eisenstadt  
The Russian German, Rafail Gustavovich Koeber at the Sources of Japanese Art of Piano Performance
- 55 Larisa V. Latyshova  
From the History of the Art of Organ Performance in Kazakhstan: Specific Features of the Instrumental Availability
- 60 Area Studies in Music**
- 60 Olga V. Tulinova  
The Role of Amateur Music Making in the Development of Musical Education in Provincial Cities and Towns
- 66 Svetlana V. Mushkina  
Folk Instrumental Performance in Magnitogorsk

**72 Страницы истории русской музыки**72 *Гарипова Н. Ф.*Штрихи к портрету русской пианистки  
В. В. Тимановой**77 Из истории зарубежной музыки**77 *Нилова В. И.*

Сибелиус в скрещенье времён

82 *Хайруллаев В. В.*

Бомарше и Сальери: от «Тарара» к «Аксуру»

**88 Художественный мир музыкального произведения**88 *Андрущенко Е. Ю.*«Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Равсония на  
тему Паганини» С. Рахманинова: художественные  
параллели92 *Сокольева Н. Л.*Струнные квартеты отечественных композиторов  
памяти Д. Шостаковича**72 Russian Music History**72 *Ninel F. Garipova*Traits of the Portrait of Russian Pianist  
V. V. Timanova**77 History of Western Music**77 *Vera I. Nilova*

Sibelius and the Crossing of the Times

82 *Victor V. Khairullayev*

Beaumarchais and Salieri: from “Tarare” to “Axur”

**88 The Creative Worlds of Musical Compositions**88 *Elena Yu. Andryushchenko*“Variations” by Andrew Lloyd-Webber and “Rhapsody  
on as Theme of Paganini” by Sergei Rachmaninoff:  
Artistic Parallels92 *Natalia L. Sokolyak*String Quartets by Soviet and Russian Composers  
in Memory of Shostakovich

### Вниманию учредителей журнала «Проблемы музыкальной науки»!

- В августе 2014 года состоялось открытие нового сайта журнала **journalpmn.com** на основе приложения OJS (Open Journals Systems) единой Международной издательской платформы «Public Knowledge Project». OJS имеет большие преимущества и расширяет международные контакты российских учёных через взаимодействие журнала с мировыми базами данных и поисковыми платформами. Приложение позволяет работать на нём читателям, авторам, редакторам. Дополнительную информацию о системе можно найти на сайте Public Knowledge Project / Simon Fraser University (<https://pkp.sfu.ca/>).
- В сентябре 2014 года журнал «Проблемы музыкальной науки» за участие в Международной книжной выставке-ярмарке получил «Золотую медаль ВДНХ». Журнал также был включён в выставочный аннотированный каталог. За 5 дней выставку-ярмарку посетило более 220 тысяч гостей из 63 стран.





И. Б. ГОРБУНОВА

*Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена*



УДК 372.878

## МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОДГОТОВКЕ СОВРЕМЕННОГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

На рубеже XX и XXI веков возникло новое направление в музыкальном творчестве и музыкальной педагогике, обусловленное быстрым развитием информационных технологий и электронных музыкальных инструментов (от простейших синтезаторов до мощных музыкальных компьютеров), сформировалась новая междисциплинарная сфера профессиональной деятельности, связанная с созданием и применением специализированных музыкальных программно-аппаратных средств, требующая знаний и умений как в музыкальной сфере, так и в области информатики – музыкально-компьютерные технологии (далее – МКТ) [5; 14]. Данное понятие используется специалистами в различных музыкальных областях с начала XXI в. Во многих учебных заведениях мира музыкантам преподаются элементы МКТ: это Институт исследований и координации акустики и музыки (IRCAM) при Центре имени Ж. Помпиду в Париже; CEMAMu (Centre d'Etudes Mathématiques et Automatique Musicales) в Париже, образованный Я. Ксенакисом; Центр компьютерных исследований музыки и акустики (CCRMA) Стенфордского университета; Центр музыкального эксперимента Калифорнийского университета в Сан-Диего; Научно-учебный центр МКТ, до 2006 г. – Вычислительный центр Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и др.). Элементы музыкального программирования преподаются музыкантам в University of Hertfordshire, The University of Salford, Access to Music Ltd., Bedford College в Великобритании; Institut für Musik und Akustik (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) в Германии; в филиалах University of California, Stanford University, New York University, Full Sail University (Флорида) в США.

Высокотехнологичная информационная образовательная среда требует поиска новых подходов и принципиально новых систем обучения. Инновационная музыкальная педагогика на современном этапе связана с применением МКТ – современного и эффективного средства повышения качества обучения музыкальному искусству на всех уровнях образовательного процесса. МКТ являются незаменимым инструментом образовательного процесса для различных социальных групп в приобщении к высокохудожественной музыкальной культуре, а также

уникальной технологией для реализации *инклюзивного* педагогического процесса при обучении людей с ограниченными возможностями здоровья.

Внедрение МКТ в образовательный процесс позволяет актуализировать новые возможности подготовки и переподготовки высококвалифицированных специалистов различных уровней, востребованных в современном обществе, а также раскроют перспективы в художественном образовании и музыкальной педагогике. В результате решения данной проблемы обоснованы пути реализации концепции музыкально-компьютерного педагогического образования, позволяющие качественно изменить уровень подготовки педагога-музыканта на различных этапах обучения, сформировать необходимый уровень его информационной компетенции.

В музыкальной практике большое распространение приобрёл новый класс музыкальных инструментов, куда входят клавишные синтезаторы, рабочие станции, мультимедийные компьютеры и др. Построенные на основе цифровых технологий инструменты отличаются значительными выразительными ресурсами, что открывает широкие перспективы их применения в музыкальном образовании [8; 15].

Комплексная инновационная образовательная система «Музыкально-компьютерные технологии в образовании педагога-музыканта», разработанная в учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, опирается на лучшие традиции отечественного классического музыкального образования, инновационный зарубежный опыт и современные МКТ и развивает как собственно музыкальное и информационно-технологическое образование, так и затрагивает социальные аспекты процесса информатизации художественного образования в целом. Принципы, положенные в основу создания методической системы, являются базовыми для формирования новой предметной области в музыкально-педагогическом образовании, возможность появления которой обусловлена возникновением и развитием МКТ. Их существование является фундаментом для сформировавшихся на современном этапе видов профессиональной деятельности как музыкантов,

работающих с МКТ (звукорежиссура, цифровая звукозапись, саунд-дизайн, саунд-продюсирование, исполнение на синтезаторах и миди-инструментах и пр.), так и программистов – разработчиков в области электронных музыкальных систем [4; 6; 10; 13].

Методическая система обучения музыке построена на основе использования МКТ, специализированного программного обеспечения и специально организованного класса, а также на реализации инновационной методики проведения занятий.

1. Разработан, лицензирован и внедрён в педагогический процесс *профессионально-образовательный профиль подготовки бакалавров художественного образования 050610 «Музыкально-компьютерные технологии»*, на который с 2004 года осуществляется набор абитуриентов в различных регионах и различных заведениях России. Для студентов факультетов музыки педагогических ВУЗов разработаны и проводятся занятия по следующим дисциплинам: «Компьютерная музыка», «История электронной музыки», «Технологии и методики обучения (по дисциплинам профильной подготовки: музыкально-компьютерные технологии)», «Архитектоника звука», «Основы студийной звукозаписи», «Информационные технологии в музыке», «Технология музыкальных стилей», «Основы композиции, инструментоведение и компьютерная аранжировка», «Оркестровка традиционная и компьютерная», «Технологии студийной звукозаписи», «Методика и практика обучения электронной композиции и аранжировке», «Методика обучения игре на электронном музыкальном инструменте», «Стандартное программное обеспечение профессиональной деятельности музыканта», «Традиционное и электронное инструментоведение», «Музыкальный компьютер», «Основной электронный музыкальный инструмент», «Дополнительный музыкальный инструмент (электронный)», «Электронный синтезатор», «Электронный ансамбль», «Музыкально-компьютерный практикум» и др.

Разработана и внедрена *программа магистерской подготовки 050610М «Музыкально-компьютерные технологии в образовании»*.

Для студентов *факультета коррекционной педагогики* (отделение сурдопедагогики) разработаны и проводятся занятия по программам цикла дисциплин «Музыкально-компьютерные технологии реабилитации людей с ограниченными возможностями слуха» и др.

2. Реализация инновационной образовательной системы «Музыкально-компьютерные технологии» осуществляется через *систему дополнительного образования: программы профессиональной переподготовки, а также программы повышения квалификации и программы курсовой подготовки*.

Разработаны следующие программы профессиональной переподготовки:

– «Преподавание музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий в образовательных учреждениях»;

– «Преподавание электронных музыкальных инструментов в образовательных учреждениях».

Сотрудниками УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» на основе предлагаемой методической системы были созданы следующие программы повышения квалификации:

*Для учителей музыки общеобразовательных школ и преподавателей ДМШ и ДШИ: «Музыкально-компьютерные технологии»*, «Методика преподавания музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий», «Компьютерное музыкальное творчество», «Методика преподавания электронных музыкальных инструментов», «Аранжировка музыки на электронных музыкальных инструментах», «Дистанционное музыкальное образование», «Информационные технологии в музыке», «Музыкальный компьютер – новый инструмент музыканта», «Преподавание музыкальных дисциплин с использованием синтезатора и компьютера в ДМШ, ДШИ», «Информационные технологии в музыкальном образовании», «Музыкальный компьютер в детской музыкальной школе», «Звуковой дизайн», «Прикладная звукорежиссура», «Основы музыкального программирования», «Современные методы преподавания музыкальных дисциплин с использованием компьютерных технологий», «Методика обучения музыке людей с ограниченными возможностями (зрения, слуха) с использованием музыкально-компьютерных технологий» и др.

*Для преподавателей музыки детских дошкольных учреждений – «Инновационные методы и технологии музыкального развития детей дошкольного возраста на основе музыкально-компьютерных технологий»*.

*Для учащихся музыкальных школ разработан элективный курс для профильной школы «Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта)»*.

*Для учащихся общеобразовательных школ разработана программа курсового обучения «Введение в музыкальный компьютер»*.

*Для учащихся профильной школы разработан и внедрён в образовательный процесс элективный курс «Музыкальный компьютер – новый инструмент музыканта»*. Он является отражением учебного курса, направленного на развитие творческого потенциала обучающихся музыке, расширение их музыкального инструментария, знакомство с прикладными возможностями информационных технологий в сфере музыкального искусства.

Проводится *курсовое обучение* по следующим программам: «Интенсивный курс игры на клавишных инструментах (музыкальный компьютер и синтезатор)», «Компьютерная аранжировка и компози-





ция», «Современная студия звукозаписи и работа в ней», «Оформление нотных изданий на компьютере» и др.

Подготовлены учебные и учебно-методические пособия [3; 7; 8; 9].

3. Реализация концепции также предусматривает профессиональное развитие педагогов музыки и их методическую поддержку в сети Интернет. Разработанная коллективом авторов методическая система делает доступным общение с музыкой в интерактивном режиме для широкого контингента учащихся. Методическая система направлена на создание фундамента музыкального образования как для будущих профессионалов, так и для любителей музыки, через освоение музыки как метаязыка, владение которым позволяет слушать, понимать и «говорить», то есть иметь возможность самовыражения (например, ИУМК «Музыка в пространстве цифровых технологий»: <http://www.school-collection.edu.ru>, «Музыка и информатика»: <http://www.school-collection.edu.ru/> и др.).

Была организована и проведена широкомасштабная апробация разработанной комплексной инновационной образовательной системы «Музыкально-компьютерные технологии» в пилотных регионах России, о чём свидетельствуют, в частности, образовательные продукты, ЦОРы и ИУМК, находящиеся в открытом доступе в сети. Среди них:

– инновационный учебно-методический комплекс (ИУМК) «Музыка и информатика» (1–4 классы): <http://www.school-collection.edu.ru/catalog/rubr/83ca6522-d0fa-4fc3-859a-1ebd8a68abd3/> (при поддержке НФПК разработан, внедрён и апробирован в рамках проекта «Информатизация системы образования») [6];

– учебно-методический комплекс (УМК) Белова Г. Г., Горбуновой И. Б., Горельченко А. В. «Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта)» (9–11 классы) (при поддержке НФПК в проекте «Создание учебной литературы нового поколения» разработан, апробирован и внедрён в образовательный процесс) и др. [11; 12];

– информационные источники сложной структуры (ИИСС) и цифровые образовательные ресурсы (ЦОР) «Музыка в цифровом пространстве» (5–9 классы) и «Звук и музыка в мультимедиа системах» (8–11 классы): <http://www.school-collection.edu.ru/catalog/rubr/ba7bd609-8a06-44f6-8250-0952d5777bec/118253/> (при поддержке НФПК разработан в рамках проекта «Информатизация системы образования») [1];

– система инклюзивного образования: равные возможности получения музыкального образования и реабилитация детей с ограниченными возможностями. Предлагаемая методическая система опирается на базовые свойства природы человека быть

активным участником музыкальной деятельности, в том числе его способность и склонность к игре, на базовые свойства природы музыки, аккумулирующей в себе единство трёх дискретных сенсорных систем (слуховой, зрительной и мышечно-двигательной), и на возможности МКТ, не имеющие аналога в прошлом. Причём, отсутствие одного из них хотя и затрудняет «путь к музицированию» (Бергер Н. А.), но позволяет компенсировать недостающее слабое (в частности, использование данного способа привлекло к практическому музицированию детей даже с 4-й и 5-й степенями тугоухости), что делает возможным применять данную методическую систему в инклюзивном образовании. Данные положения подтверждает многолетний опыт преподавания по разработанной методике в школе № 33 Санкт-Петербурга для слабослышащих детей, в школе для слабослышащих детей «СПб Ардис» (Яцентковская Н. А.), в интернате № 1 Санкт-Петербурга для слабовидящих детей, в ГБУ «Центр социальной реабилитации инвалидов и детей-инвалидов» Санкт-Петербурга (Воронов А. М.) и др.

Элементы системы были продемонстрированы Президенту Российской Федерации на церемонии открытия Года Учителя в РГПУ им. А. И. Герцена в 2010 году (<http://www.kremlin.ru/news/6681>; <http://www.vesti.ru/videos?vid=256176>).

Рассматриваемые ресурсы находятся в открытом доступе в сети. К ним имеет неограниченный доступ любой учитель и ученик, любой ребёнок и родитель. Мы считаем, что для современного учителя и учащегося крайне важна доступность и открытость разработанной методической системы.

Так, например, ИИСС «Музыка в пространстве цифровых технологий» призван помочь учащимся в развитии музыкальных способностей через понимание музыкального языка и практическое освоение приёмов современного музыкального творчества, основанного на цифровых технологиях. Для решения этих задач разработано электронное пособие, состоящее из двух основных разделов. Первый раздел «На пути к музыкальному компьютеру» предлагает информацию и структуру уроков по темам, посвящённым музыкальному творчеству в традиционном и компьютерном представлении. Данный раздел включает уроки по следующим темам: «Музыка как информация» (музыкальное искусство представляет собой специфический звуковой язык. Постижению различных форм и аспектов информативности музыкального языка посвящается данная тема); «Музыкальные инструменты – от тетивы до синтезатора» (рассказ о развитии музыкального инструментария в его исторической эволюции, а также о специфических особенностях и возможностях акустических и электронных музыкальных инструментов). Второй раздел «Компьютерные уроки композиции

*и аранжировки*» посвящён изучению и применению на практике существующих компьютерных программ по созданию и обработке цифровой музыки. Этот раздел включает темы: «Сочинение как музыкальное программирование» (изучение компонентов музыкального языка в непосредственной работе с ними); «Из Моцарта нам что-нибудь...» (знакомство с основами композиции на примере музыкальной классики); «Сочинение шаг за шагом» (практические занятия по сочинению и аранжировке в простейших формах и различных жанровых преломлениях); «Звук и музыка в мультимедиа системах» (многообразие проявления музыкальных цифровых технологий в различных видах искусств); «Музыка без границ» (практикум поиска музыкальной информации в сети, звукового оформления сайта Интернет, дистанционного общения учителя и ученика в процессе музыкального обучения). ИИСС основывается на новых методах преподавания музыкальной культуры. В то же время, внедрение ИИСС предполагает активное использование информационных технологий, связанных с освоением существующие методов работы с цифровыми музыкальными ресурсами.

В рамках рассматриваемой проблемы под руководством автора статьи в результате проводимых исследований на базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» были подготовлены и успешно защищены кандидатские диссертации, посвящённые функционированию МКТ в музыкально-образовательном процессе, музыкальном творчестве, информационным технологиям в музыке и музыкальном образовании и компьютерному моделированию элементов музыкального творчества: «Методика обучения учащихся музыкальных школ с использованием звукового программно-аппаратного комплекса» (Черная М. Ю., 2012); «Информационная образовательная среда обучения информатике учащихся в школах с углублённым изучением предметов музыкального цикла» (Привалова С. Ю., 2012); «Методика обучения основам музыкального программирования» (Кибиткина Э. В., 2011); «Пути реализации концепции музыкально-компьютерно-

го образования в подготовке педагога-музыканта» (Камерис А., 2007); «Операционность знаний по информатике учащихся музыкальных школ с использованием музыкально-компьютерных технологий» (Горельченко А. В., 2007); «Исследование математических моделей, разработка алгоритмов интерфейса программного комплекса обработки звуковых фрагментов в формате MIDI» (Чибирёв С. В., 2007); «Новые информационные технологии в современном музыкальном образовании» (Заболотская И. В., 2000); защищена докторская диссертация на тему «Теория музыки в современной практике музицирования» (Бергер Н. А., 2012). В настоящий момент диссертационные исследования под руководством автора статьи проводятся по следующим специальностям: «13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования)», «13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (информатика, уровни общего и профессионального образования)», «05.13.18 – Математическое моделирование, численные методы и комплексы программ», «13.00.08 – Теория и методика профессионального образования», «24.00.01 – Теория и история культуры». Среди них: «Методика обучения музыке учащихся с нарушением зрения с использованием музыкально-компьютерных технологий» (Воронов А. М.); «Развитие информационной компетентности педагогов-музыкантов в системе дополнительного профессионального образования» (Ортин А. В.); «Музыкально-компьютерные технологии как явление современной музыкальной культуры» (Романенко Л. Ю.) и др.

Многогранность, глобальная применимость электронной и компьютерной музыки дают новые, по сути, безграничные возможности самореализации, стимулируют активное развитие интеллекта, поднимая обучение на новый уровень. Совместимость электронной музыки с традиционными музыкальными технологиями создаёт условия для преемственности музыкальных эпох и стилей, их взаимопроникновения и синтеза, укрепляя интерес к музыкальной культуре в целом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Г. Г., Горбунова И. Б., Горельченко А. В. Музыка в цифровом пространстве. Компьютерная студия «Март». М.: Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов. URL: [www.school-collection.edu.ru](http://www.school-collection.edu.ru) ФГУ ГНИИ ИТТ «Информика»: Уникальный идентификатор: 57b1b94d-b095-48e1-b60f-12f87d0b61c5, 2008. (1 Гб).

2. Горбунова И. Б., Демидов М. В., Привалова С. Ю., Чибирёв С. В. Музыка и информатика: инновационный учебно-методический комплекс. Компьютерная студия «Март». М.: Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов. URL: [www.school-collection.edu.ru](http://www.school-collection.edu.ru) ФГУ ГНИИ ИТТ «Инфор-

мика»: Уникальный идентификатор: 57b1b94d-b095-48e1-b60f-12f87d0b61c5, 2008. (1,7 Гб).

3. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Информационные технологии в музыке: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. Т. 4. 180 с.

4. Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Кибиткина Э. В. Музыкальное программирование: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 195 с.

5. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Музыкально-теоретические воззрения Леонарда Эйлера: актуальное значение и перспективы // Вестник Ленинградского государствен-





ного университета имени А.С. Пушкина. 2012. № 4 (Т. 2). С. 164–172.

6. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» // Общество – Среда – Развитие. 2012. № 4 (25). С. 135–139.

7. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. Т. 1. 175 с.

8. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. Т. 2: Музыкальные синтезаторы. 215 с.

9. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. Т. 3. 399 с.

10. Горбунова И. Б., Кибиткина Э. В. Музыкальное программирование: вопросы подготовки специалистов // Искусство и образование. 2010. № 5 (67). С. 104–111.

11. Горбунова И. Б., Панкова А. А. Компьютерная музыка: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. Т. 1. 190 с.

12. Горбунова И. Б., Родионов П. Д. Digital audio workstation на основе персонального компьютера: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 160 с.

13. Горбунова И. Б., Романенко М. Ю., Чибирёв С. В. Моделирование процесса музыкального творчества с использованием музыкально-компьютерных технологий // Вестник Иркутского технического университета. 2013. Выпуск 4 (75). С. 16–24.

14. Горбунова И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2004. № 4 (9). С. 123–138.

15. Горбунова И. Б., Чёрная М. Ю. Электронный музыкальный инструмент: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. Кн. 2. 212 с.



## REFERENCES



1. Belov G. G., Gorbunova I. B., Gorel'chenko A. V. *Muzyka v tsifrovom prostranstve Komp'yuternaya studiya «Mart»*. [Music in the Digital Space. The “March” Computer Studio]. Moscow: Edinaya kolleksiya tsifrovyykh obrazovatel'nykh resursov [Integral Collection of Digital Educational Resources]. URL : www.school-collection.edu.ru

2. Gorbunova I. B., Demidov M. V., Privalova S. Yu., Chibiriyov S. V. *Muzyka i informatika: innovatsionnyy uchebno-metodicheskiy kompleks* [Music and Computer Science: An Innovative Educational and Methodological Complex]. Komp'yuternaya studiya «Mart». Moscow: Edinaya kolleksiya tsifrovyykh obrazovatel'nykh resursov [Integral Collection of Digital Educational Resources]. URL: www.school-collection.edu.ru

3. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie* [Informational Technologies in Music: Tutorial Manual]. Vol. 4. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2013. 180 p.

4. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S., Kibitkina E. V. *Muzykal'noe programmirovaniye: uchebnoe posobie* [Musical Programming: Tutorial Manual]. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2012. 195 p.

5. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. *Muzykal'no-teoreticheskie vozzreniya Leonarda Eйлера: aktual'noye znachenie i perspektivy* [Leonhard Euler's Theoretical Views on Music: The Essential Significance and Perspectives]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina* [Herald of the Leningrad State A. S. Pushkin University], 2012, no. 4 (V. 2), pp. 164–172.

6. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. *Opyt matematicheskogo predstavleniya muzykal'no-logicheskikh zakonornostey v knige Ya. Ksenakisa «Formalizovannaya muzyka»* [Iannis Xenakis' “Formalized Music” as an Attempt of Mathematical Representation of the Logical Regularities in Music]. *Obshchestvo – Sreda – Razvitiye* [TERRA HUMANA]. 2012, no. 4(25), pp. 135–139.

7. Gorbunova I. B. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie* [Informational Technologies in Music: Tutorial Manual]. Vol. 1. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2009. 175 p.

8. Gorbunova I. B. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie* [Informational Technologies in Music: Tutorial Manual]. Vol. 2: Muzykal'nye sintezatory [Music Synthesizers]. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2010. 215 p.

9. Gorbunova I. B. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie* [Information Technologies in Music: Tutorial Manual]. Vol. 3. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2011. 399 p.

10. Gorbunova I. B., Kibitkina E. V. *Muzykal'noe programmirovaniye: voprosy podgotovki spetsialistov* [Musical Programming: Issues Concerning Training of Specialists]. *Iskusstvo i obrazovaniye* [Art and Education]. 2010, no. 5 (67), pp. 104–111.

11. Gorbunova I. B., Pankova A. A. *Komp'yuternaya muzyka: uchebnoe posobie* [Computer Music: Tutorial Manual]. Vol. 1. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2013. 190 p.

12. Gorbunova I. B., Rodionov P. D. *Digital audio workstation na osnove personal'nogo komp'yutera: uchebnoe posobie* [Digital Audio Workstation on the Basis of the Personal Computer: Tutorial Manual]. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2013. 160 p.

13. Gorbunova I. B., Romanenko M. Yu., Chibiriyov S. V. *Modelirovaniye processa muzykal'nogo tvorchestva s ispol'zovaniem muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy* [Modeling of Process of Musical Creativity with the Use of Musical Computer Technologies]. *Vestnik Irkutskogo tekhnicheskogo universiteta* [Herald the Irkutsk Technical University]. 2013, no. 4 (75), pp. 16–24.

14. Gorbunova I. B. *Fenomen muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy kak novaya obrazovatel'naya tvorcheskaya sreda* [The Phenomenon of Musical Computer Technologies as a New Educational Artistic Medium]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [IZVESTIA: Russian State A.I. Herzen University Journal of Humanities and Sciences]. 2004, no. 4 (9), pp. 123–138.

15. Gorbunova I. B., Chyornaya M. Yu. *Elektronnyy muzykal'nyy instrument: uchebnoe posobie* [The Electronic Musical Instrument: A Textbook]. Book 2. St. Petersburg: Russian State A. Herzen University Press, 2012. 212 p.



### Музыкально-компьютерные технологии в подготовке современного педагога-музыканта

Высокотехнологичная информационная образовательная среда требует поиска новых подходов и принципиально новых систем обучения. Инновационная музыкальная педагогика в настоящее время связана с применением музыкально-компьютерных технологий (МКТ) – современного эффективно-го средства повышения качества обучения музыкальному искусству на всех уровнях образовательного процесса. В статье анализируются процессы информатизации, преобразующие среду профессиональной деятельности музыкантов. Подчеркивается необходимость изменений в деятельности педагога-музыканта и содержании музыкального образования в связи с использованием цифровых образовательных ресурсов. В качестве средств формирования профессиональной и ин-

формационной компетентности современного музыканта рассматриваются музыкально-компьютерные технологии (МКТ), введение приёмов и методов сетевого взаимодействия в образовательный процесс. МКТ являются незаменимым инструментом приобщения к высокохудожественной музыкальной культуре различных социальных групп, а также уникальной технологией для реализации инклюзивного педагогического процесса при обучении музыке людей с ограниченными возможностями.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, высокотехнологичная информационная образовательная среда, педагогика, музыкально-компьютерные технологии

### The Role of Musical Computer Technologies in the Training of the Modern Music Teacher

The advanced technological informational educational milieu requires the search for new approaches and principally new systems of teaching. Innovational musical pedagogy is at present connected with the use of musical computer technologies (MCT) – a modern effective means for advancing the quality of musical education on all levels of the educational process. The article analyzes the processes of informational support which transform the environment of musicians' professional activity. Emphasis is made of the necessity for changes in the activities of the music teacher and the content of musical education in connection with the application of digital educational resources. Musical computer technologies (MCT) and the introduction of devices and methods

of interaction on the internet into the educational process are examined as possible means for formation of the professional and informational competency of the professional musician. MCT are irreplaceable tools for becoming familiar with the high artistic musical culture of the educational process for various social groups and also a unique technology for carrying out the inclusive pedagogical process for teaching music to people with limited abilities.

**Keywords:** musical education, advanced technological informational educational milieu, pedagogy, musical computer technologies

#### Горбунова Ирина Борисовна

доктор педагогических наук,  
главный научный сотрудник,  
профессор кафедры информатизации образования  
*E-mail: gorbunova@herzen.spb.ru*  
Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена  
Российская Федерация, 191186 Санкт-Петербург

#### Irina B. Gorbunova

Doctor of Pedagogical Sciences,  
Main Research Assistant,  
Professor at the Department  
of Informational Support of Education  
*E-mail: gorbunova@herzen.spb.ru*  
Russian State Pedagogical A.I. Herzen University  
Russian Federation, 191186 St. Petersburg







С. С. ГОНЧАРЕНКО

*Новосибирская государственная консерватория (академия)*

*им. М. И. Глинки*



УДК 785.7

## О ПРИНЦИПЕ БАРОЧНОГО ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В КВАРТЕТАХ БЕТХОВЕНА

Закон циклической обратимости, пронизывающий все элементы мироздания, находит в эпоху барокко отражение на разных уровнях музыкальной композиции. Логику тонально-гармонического развития в фуге, концертной форме, прелюдии определяет принцип «кругового обхода» тональностей первой степени родства. Данный принцип характеризуется как «солярный» в сравнении с «полярностью» автентизма в музыке венских классиков [4, с. 157]. Свод циклов из хоральных кантат отражает последовательность ритуальных праздников церковного календаря. Многообразно претворяются композиторами барокко циклические формы в жанрах сюиты, диптиха из прелюдии и фуги, сонаты, концерта. Идею круга, потенциально заключенную в драматургии инструментального цикла (цикл от лат. *seclus* – круг), реально воплощает неоднократная повторность в группировках циклических форм – сверхциклах.

Барочная сонатная циклическая «возведённая в степень», то есть приводящая к образованию сверхциклов, воспроизводится на следующем историческом этапе композиторами венской классической школы. Одно из наиболее показательных и в избранном ракурсе мало изученных явлений – струнные квартеты Л. ван Бетховена.

В барочных циклических собраниях, которым композиторы давали названия, либо присваивали им общий опус, очевидно влияние ветхозаветной и христианской нумерологии, в частности, сакральных числовых символов («Сонаты Святого розария» И. Бибера из трёх групп по пять сонат – 1676; Шесть библейских сонат И. Кунау – 1700). Традиция укреплялась благодаря исполнительской и издательской практике. Моножанровые произведения, предназначенные для одного исполнительского состава, публиковались в двух выпусках по шесть сочинений или в одном выпуске из двенадцати<sup>1</sup>, что побуждало композиторов продумывать соответствующую планировку циклов, входящих в выпуск.

В *Concerti grossi* op. 6 А. Корелли (1712) и Г. Ф. Генделя (1739) – по 12 концертов в каждом опусе – концентрируются типичные черты барочного сонатного цикла: 1) многочастность, количество частей не регламентировано; 2) использование разномасштабных частей, обычно объединяемых в контрастно-состав-

ные формы; 3) темповые колебания внутри частей и между ними, придающие дробность структуре целого; 4) индивидуализированная драматургия, построенная на неоднократном возвращении бинарной оппозиции темпов: «медленно–быстро».

Большая системность присуща генделевскому собранию. В нём структура цикла относительно стабилизирована и приобретает контуры модели: закреплены темпы и функции крайних частей; заглавная подгруппа строится на сопоставлении I части – короткой и разомкнутой – в медленном или умеренном темпе и быстрой II, чаще всего фугированной. Финал обычно быстрый, иногда с чертами танца. Порядок средних частей варьируется. Сверхцикл организован двенадцатикратным воспроизведением описанной модели.

Планировка циклов А. Корелли поражает отсутствием стандартов<sup>2</sup>. Разномасштабные части чередуются с контрастно-составными формами, близкие по темпу и функциям части свободно и каждый раз иначе присоединяются одна к другой. Однако логика циклической формы при этом и в концертах, и в сонатах тщательно продумана и соотнесена с планом всего опуса. «...Не случайным выглядит наличие трёх быстрых частей в Шестой сонате op. 3, завершающей полуцикл, – она выполняет функцию некоего сверхфинала, как и Двенадцатая соната в op. 3 (а позднее Фолия – как итог op. 5)» [2, с. 74]. Аналогична функция «двойного» финала *Allegro/Pastorale* в «Рождественском» концерте op. 6 № 8. Концерт завершает группу циклов *da chiesa*. Концерты № 9–12 написаны как *da camera*, они выполняют функцию жанрового «сверхфинала» в опусе в целом.

Индивидуальное композиционно-драматургическое решение, встраивающееся, однако, в установленный композитором жанровый канон, находит И. С. Бах в каждом из собраний циклических форм (их у него более десятка); доминирует шестеричная нумерология [3]<sup>3</sup>. В клавирных и виолончельных сюитах выдержана фробергеровская формула из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, введение дополнительных частей регулируется всякий раз иным способом. В партитах для скрипки соло и оркестровых сюитах преобладают «новые» танцы.

Один из примеров оригинального воплощения конструктивной идеи в «сверхцикле» – «Бранден-

бургские концерты» (1721). Авторское название «Концерты для различных инструментов» акцентирует тембровый параметр. В данном случае художественное исследование И. С. Баха (так можно охарактеризовать его кропотливую работу в сфере сверхциклизации) направлено на апробацию акустических эффектов, создаваемых сочетанием инструментов, инструментальных групп, их сопоставлением, комбинацией фигураций – узоров фактурного рисунка в партиях разных инструментов.

Тембровая драматургия в сверхцикле демонстрирует две группы по три цикла в каждой. Их можно уподобить двум «воронкам»: большей и меньшей с явно выраженной тенденцией к уменьшению количества инструментов, смягчению общего колорита и однородности звучания. В первой «тройке» циклов в *concertino* используются духовые, в том числе медные (в септете Концерта № 1 – три валторны и труба, в квартете Концерта № 2 – труба). Во второй «тройке» циклов в трио *concertino* остаются лишь флейты (две в Концерте № 4, одна в Концерте № 5). Концерты № 3 и № 6 исполняются только струнными инструментами, *concertino* отсутствует. В Концерте № 6 исключены также и скрипки, тембр альтов и виолончелей придаёт его звучанию несколько глуховатый и сумрачный оттенок.

В строго выверенном тональном плане действуют иные комбинации «троек» и «двоек». Тональности двух первых пар: *F dur* (Концерты № 1, 2) и *G dur* (Концерты № 4, 5). Последняя пара (Концерты № 5 *D dur* и № 6 *B dur*) не отвечает начатому условию повторения тональности. «Бах делает неожиданное, иное, но весьма красивое и изящное продолжение» [5, с. 234]. От первой тоники *F* он уходит на *малую терцию* вниз, а от второй *G* – на тот же интервал вверх. Получается конструкция, образованная «двумя противоположными “тройками” (две сходные фигуры, направленные в разные стороны: одна – обращение другой, как нисходящая и восходящие малые терции)» [там же].

Гирлянды «шестёрок», украшающие стиль барокко, появляются позднее в европейской музыке то здесь, то там. В эпоху венского классицизма «шестеричную» группировку предпочитает Й. Гайдн (6 Парижских, 12 Лондонских симфоний, около десятка «шестёрок» в квартетном жанре). В XIX в. сверхциклы встречаются реже и выглядят скорее как дань предшествующей традиции. Степень спаянности произведений внутри одного опуса может

быть различной. Тем показательнее приёмы, которыми она осуществляется.

В этом отношении особый интерес представляют струнные квартеты Бетховена. Эволюцию этого жанра открывают шесть квартетов ор. 18 (1798–1800). Отметим, что нумерация квартетов не соответствует порядку их возникновения. Известны даты написания первых трёх квартетов. Последовательность создания трёх последних точно не установлена, хотя есть свидетельство, что завершающим был Квартет № 4 [3]. Представим размышления исследователя квартетов П. Долгова в следующей схеме.

#### Схема

Нумерация квартетов	1 <i>F dur</i>	2 <i>G dur</i>	3 <i>D dur</i>	4 <i>c moll</i>	5 <i>A dur</i>	6 <i>B dur</i>
Порядок их создания (по П. Долгову)	3	2	1	6	5	4

Поменять порядок в каждой «тройке» предложил Бетховену скрипач И. Шупанциг<sup>4</sup>. Издание и практика исполнения закрепили нумерацию, исходившую от исполнителя<sup>5</sup>. В настоящее время вряд ли возможно с полной достоверностью утверждать, какими соображениями И. Шупанциг руководствовался, изменяя первоначальный план композитора. Но можно и должно размышлять о том эффекте, который создала его «рокировка».

1. Единственный в ор. 18 минорный Квартет № 4 оказался несколько сдвинут «вправо», к точке золотого сечения. Выделяясь среди мажорных квартетов, которые объединяет *жанровый* тип сонатной драматургии, он обозначил начало нового драматургического этапа в сверхцикле. Его контраст с самым светлым «моцартовским» Квартетом № 3 и *логика поэтапного развития драмы* обеспечили чёткость границы между группами квартетных «троек».

2. Весь опус из шести квартетов скрепили арочные перекрытия. Образный контраст жанровой сферы, картин внешнего мира и драматической лирики впервые представлен в соотношении I и II частей Квартета № 1: *Allegro con brio F dur* и *Adagio affettuoso ed appassionato d moll*. Аналогичное сопоставление, но только в обратном порядке дано в завершении последнего Квартета № 6. Сначала звучит медленное вступление *Adagio La malinconia*, затем – весёлое игровое *Allegretto quasi Allegro* – IV финальная часть *B dur*. Оппозиция «медленно–быстро» на материале вступления к финалу и его главной партии возвращается дважды. Третье сопоставление строится только на материале главной партии, тематизм вступления уже не фигурирует. Так композитор последовательно проводит идею преодоления меланхолии, утверждения светлого объективного начала.

В музыкальной драматургии обозначился принцип зеркальной симметрии, которая обладает мощными конструктивными свойствами благодаря развитой парадигматике. Внешняя арка с главенством жанрово-танцевальных образов была дополнена внутренней аркой драматической





образной сферы. В итоге высветился архитектурный абрис опуса<sup>6</sup>.

Относительно следующей группы из трёх «Русских» квартетов ор. 59, сочинённых по заказу графа А. Разумовского, ограничимся ссылкой на известное высказывание П. Беккера, видевшего в них аналог трёхчастного большого сонатно-симфонического цикла, где «*F dur*'ный квартет играет роль сонатного allegro, *a moll*'ный – лирического центра цикла, *C dur*'ный – роль блестящего динамического финала» (цит. по: [6, с. 345]).

Следующая «триада» квартетов № 12 ор. 127, № 13 ор. 130 и № 15 ор. 132 создавались в 1824–1825 гг. по заказу князя Н. Голицына почти одновременно. Квартет № 14 ор. 131, «внедрённый» во вторую «русскую триаду», был дописан годом позже. Квартет ор. 130, являющийся во второй «триаде» центральным, но оконченный после двух других, замечателен тем, что имеет два финала. Первый финал – Большая fuga – была издателем К. Артария отвергнута как музыка сложная и малопонятная. Тогда появился другой финал, традиционно жанровый. Первый финал, изданный позднее в виде самостоятельного одночастного квартета как ор. 133 *B dur*, тонально и тематически «закрывает» группу, начатую ор. 130. Вместе с fugой поздние квартеты образуют аналог первой квартетной «шестёрке» ор. 18, в которой хронологический порядок их завершения при маркировке сочинений опусами был также перепланирован.

Таким образом, эволюция квартетов Бетховена даёт 4 группы – две крайние, обрамляющие, по шесть произведений, и две «русские триады», образующие внутренний круг симметрии. В центре оказываются два квартета № 10 и № 11, представляющие основные драматургические типы сонатных циклов Бетховена: жанровый и драматический.

Группа I	Группа II	Группа III	Группа IV
Ор. 18, 6 квартетов: 3+3	Ор. 59, три квартета № 7–9	Ор. 74 и 95, квартеты № 9, 10	Ор. 127–135, три квартета «встроены» в «шестёрку» так, что возникла группировка 1+4+1

В квартетах преобладают мажорные тональности, минорные оказываются внутри групп. Опорную функцию выполняет тональность *F dur*, она открывает группу I (ор. 18 № 1) и II (ор. 59 № 1), завершает группу IV (ор. 135), в группе III представлена в виде одноимённой тональности *f moll* (ор. 95). Тональность *B dur* фигурирует в большем внутреннем круге зеркальной симметрии (ор. 6 № 6 и ор. 130, 133), а *Es dur* – в меньшем (ор. 74, 127). Обрамление сверхцикла усилено также возвращением в Квартете ор. 135 четырёхчастного эталона классического цикла и жанровой драматургии, создаёт арки к ор. 127, который открывает IV группу, и к первой «шестёрке» ор. 18.

Шесть квартетных опусов 1820-х гг., в отличие от ор. 18, непосредственно связанного с предшествующей гайдно-моцартовской традицией, ориентированы на стиль

барокко. Характерные особенности, которые отмечались в *Concerti grossi* А. Корелли, Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, приобретают, однако, новый поворот. Барочные черты концентрируются в средних многочастных ор. 130–133. Многочастность, однако, оказывается преобразованием, расширением классического инварианта цикла большей частью за счёт дублирования драматургических функций его средних частей. В шестичастном ор. 130 дважды повторяется сопоставление жанровой и лирической образных сфер. Семичастный ор. 131 открывается медленной fugой, далее воспроизведены функции классического инварианта, но к медленной IV части и финалу имеются разомкнутые вступительные разделы, благодаря чему образуются контрастно-составные формы. Симметрия пятичастного цикла в ор. 132 создаётся за счёт обрамления лирического центра жанровыми частями.

Оппозиционная пара на основе темпового контраста «медленно–быстро» возвращается неоднократно, организуя драматургическую логику внутри разделов (главные партии в первых частях ор. 127, 130, 132, увертюры ор. 133), между разделами (ор. 133), в интекстовых синтагмах (ор. 131: III–IV и VI–VII части), на границах частей (ор. 131: I–II и IV–V части). Векторная логика сопоставлений ведёт к утверждению классицистской концепции мужественного действия, но достигается она только в мажорных кодах финалов (ор. 131, 132, 133). Драматургический комплекс Бетховена «от мрака к свету», «через борьбу к победе» приобретает новое качество. Резкие темповые колебания, многообразие контрастов циклического типа на коротких временных отрезках в сочетании с приёмом «обрыва», создают впечатление смены кинокадров, вызывают ассоциации с техникой параллельного киномонтажа.

И. О. Цахер, характеризуя квартеты ор. 127–135 как сверхцикл, обращает внимание на «интонационное родство ведущих звукоидей» внутри квартетов и между ними [7, с. 18–20]. Тематический материал разных опусов объединяется темой-эпиграфом, переходящей из ор. 130 в ор. 132 и 133, а на микроуровне – лейтинтонациями малой секунды, восходящей и нисходящей сексты и септимы. В качестве принципа развития Бетховен последовательно применяет метроритмическое варьирование стабильного звуковысотного комплекса, выводит его «на поверхность» циклических структур (*Presto* ор. 130, fuga и *Andante* ор. 131). Оно положено в основу тематической организации в Большой fugе ор. 133, возрождающей

принцип старинного ричеркара, построенного как полифонические вариации на ряд тем-вариантов. В медленных частях квартетов ор. 127, 131, 132 использована вариационная форма. Разветвлённые мотивные преобразования интонационного комплекса производят впечатление многотемных вариаций как формы второго плана, цементирующей квартеты IV группы.

История создания квартетов показывает: хотя мысль об определённой их систематике исходила извне, принадлежала исполнителю, заказчику, издателю, автор, согласившись с обозначениями опусов, утвердил предложенные ими группировки.

В заключение приведём размышления Л. Кириллиной о том, что Бетховен, как и поздний Гёте, шли в 1810–1820-е годы пугём, «пролежавшим в каких-то параллельных духовных пространствах и уводившим в совершенно немислимые дали. И именно внутри этих необитаемых и труднодоступных пространств

оставшиеся в живых классики пытались решить проблему крупной формы, без которой их искусство не могло бы существовать» [4, с. 150].

Возрождая многокомпонентный ритм циклической и сверхциклической формы барокко, Бетховен мобилизует мощные ресурсы укрепления центростремительных сил в её звуковысотной организации, выработанные в полифонической форме до Баха и продолженные Бахом в его циклах на одну тему – «Музыкальном приношении» и «Искусстве фуги». Сверхцикл в бетховенских квартетах «третьего стиля» – одно из проявлений «актуализации прошлого» (выражение А. Климовицкого). Вместе с тем их оценивают как средоточие экспериментов, гениальный прорыв в будущее. Одно другому, впрочем, не противоречит, если объяснить этот факт предвосхищением грядущих необарочных тенденций, в частности тенденции к созданию сверхциклов, получившей широкое распространение в современной музыке.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цифра 6 обладает свойством участвовать в разных математических операциях, являясь одновременно факториалом и совершенным числом, а также треугольным, автоморфным, триаморфным числом. Геометрическая фигура, образованная двумя большими равносторонними треугольниками, накладываемыми друг на друга, известная как «Щит Давида», имеет 12 ребер, 6 малых треугольников и шестигранник в центре. Это – древний символ равновесия мира. Св. Августин писал: «Число 6 совершенно само по себе, а не потому, что Господь сотворил всё сущее за 6 дней; скорее наоборот, Бог сотворил всё сущее за 6 дней потому, что это число совершенно. И оно оставалось бы совершенным, даже если бы не было сотворения за 6 дней» («Град Божий»). URL: [otvet.mail.ru/question/233092035/](http://otvet.mail.ru/question/233092035/) Дата обр. 05.02.2014).

<sup>2</sup> Корелли принадлежат четыре сборника по 12 трио-сонат, 12 скрипичных сонат ор. 5.

<sup>3</sup> В собраниях баховских хоралов, прелюдий, сюит, сонат, концертов имеется по 6 произведений. А. Майкапар объясняет пристрастие И. С. Баха к «шестёркам» тем, что

комбинации цифр, из которых составлена цифра 6, совпадают с баховскими числами. Так,  $1^2+2^2+3^2=2^1+2^2+2^3$  (инверсия предыдущего ряда!) = 14 и соответствует фамилии ВАСН, последовательность  $1^1 \times 2^2 \times 3^3 = 108$  – более развёрнутому обозначению имени и фамилии: Joh. Sebast. VASCH [8].

<sup>4</sup> Ансамбль И. Шупанцига был исполнителем большинства квартетных творений Бетховена [3, с. 30].

<sup>5</sup> Издание квартетов осуществлялось «дважды по три» в соответствии с предложением Шупанцига. Голоса трёх первых квартетов были изданы в июне, а трёх последних – в октябре 1801 года. Партитуры изданы впервые уже после смерти Бетховена [3].

<sup>6</sup> Аргументами в пользу группировки И. Шупанцига являются также дополнительные детали. В образовавшихся «тройках» квартетов финальными оказались те, что написаны в тональностях с двумя знаками. Кроме того, в квартетах, которые выполняют завершающую функцию в каждой «тройке», устанавливается трёхдольность (6/8 и 9/8). В остальных квартетах финалы двудольные.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Синтаксическая организация тематизма бассо-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 1 (14). С. 33–39.

2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства: в 3 вып. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. 303 с.

3. Долгов П. Н. Смычковые квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1980. 197 с.

4. Кириллина Л. В. Поздний стиль Бетховена: художник и эпоха // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада. М., 2010. С. 147–172.

5. Милка А. П. Баховские «шестёрки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) // Музыкальная коммуникация. Л., 1996. С. 220–238.

6. Николаева Н. С. Симфоническое творчество. Фортепианные сонаты. Камерные ансамбли // Музыка французской революции. Бетховен. М., 1867. С. 154–388.

7. Цахер И.О. Поздние квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1997. 143 с.

8. [Maykapar.ru/article/tainopys.shtml](http://Maykapar.ru/article/tainopys.shtml) (16.02.2013)

## REFERENCES

1. Alekseeva I. V. Sintaksicheskaya organizatsiya tematizma basso-ostinatnykh zhanrov v ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko [The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres in Works for Instrumental Ensembles by Western European Baroque Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, no. 1 (14), pp. 33–39.
2. Ginzburg L., Grigor'ev V. *Istoriya skripichnogo iskusstva: v 3 vyp.* [History of the Art of the Violin: in 3 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1990. 303 p. 1990.
3. Dolgov P. N. *Smychkovye kvartety Betkhovena* [Beethoven's String Quartets]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 197 p.
4. Kirillina L. V. *Pozdnyy stil' Betkhovena: khudozhnik i epokha* [Beethoven's Late Style: the Artist and the Era]. *Kul'tura, epokha i stil'.* *Klassicheskoe iskusstvo Zapada* [Culture, Epoch and Style. The Classical Art of the West]. Moscow, 2010, pp. 146–172.
5. Milka A. P. *Bakhovskie «shesterki» (printsipy organizatsii bakhovskikh sbornikov v kontekste osobennostey barokko)* [Bach's Groups of Six (Principles of Organization of Bach's Compilations in the Context of the Traits of Baroque Era)]. *Muzykal'naya kommunikatsiya* [Musical Communication]. Leningrad, 1996, pp. 220–238.
6. Nikolaeva N. S. *Simfonicheskoe tvorchestvo. Fortepiannye sonaty. Kamernye ansambli* [Music in the Symphonic Genre. Piano Sonatas. Chamber Ensembles]. *Muzyka frantsuzskoy revolyutsii. Betkhoven* [Music of the French Revolution. Beethoven]. Moscow, 1967, pp. 154–388.
7. Tsakher I. O. *Pozdnie kvartety Betkhovena* [Beethoven's Late Quartets]. Moscow: Muzyka Press, 1997. 143 p.
8. [Maykapar.ru/article/tainopys.shtml](http://Maykapar.ru/article/tainopys.shtml) (16.02.2013).

### О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена

В статье систематизируются теоретические наблюдения над строением барочных сонатных циклов и группами циклов – «сверхциклах» Корелли, Генделя, И. С. Баха. Тенденция к многоуровневой циклизации продолжена в музыке венских классиков, которые сохраняют нумерологический принцип группировки циклов и преобразуют музыкально-драматургические принципы. Автор рассматривает две группы квартетных циклов Бетховена: квартеты № 1–6 op.18 (1798–1800) и шесть сочинений op. 127–135 (1824–1826).

Принципы барочной циклизации концентрируются в многочастных квартетах op. 130–133. Метроритмическое ва-

рирование стабильных звуковысотных комплексов объединяет эти квартеты и является основой тематической организации в Большой фуге op. 133. Многократное воспроизведение барочной оппозиции «медленно–быстро», частые темповые сдвиги, обрывы усиливают напряжённость векторной драматургии с идеей света и радости на заключительном этапе развития. Возрождение традиций барокко в бетховенских квартетах «третьего стиля» предвосхищает феномен сверхцикла в современной музыке.

**Ключевые слова:** циклизация, цикл, сверхцикл, музыкальная драматургия, контраст, симметрия

### Concerning the Principles of Baroque Cycle Formation in Beethoven's String Quartets

The article presents a systematization of theoretical observations on the construction of Baroque sonata cycles and on groups of cycles – the “super-cycles” of Corelli, Handel and J.S. Bach. The tendency towards a multilevel cycle formation is continued in the music of the Viennese classics, who preserve the numerological principle of groupings of cycles and transform the principles of musical dramaturgy onto a new level. The author examines two groups of Beethoven's string quartet cycles: the String Quartets No.1-6, opus 18 (1798–1800) and the six late works for the medium, opus 127–135 (1824–1826).

The principles of Baroque cycle formation are concentrated in the String Quartets opus 130–133 with their large numbers of

movements. The metric and rhythmical variation of the stable pitch complexes unifies these quartets together and presents the basis of the thematic organization of the Grosse Fuge opus 133. The repeated recreation of the Baroque opposition of “slow-fast,” the frequent shifts of tempi and sudden break-offs heighten the intensity of the vectorial dramaturgy with the idea of light and happiness at the conclusive stage of development. The revival of Baroque traditions in Beethoven's String Quartets of his “third style” anticipates the idea of the “super-cycle” in contemporary music.

**Keywords:** cycle formation, cycle, super-cycle, musical dramaturgy, contrast, symmetry

#### Гончаренко Светлана Сергеевна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
E-mail: [lalumiere@ngs.ru](mailto:lalumiere@ngs.ru)  
Новосибирская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки  
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

#### Svetlana S. Goncharenko

Doctor of Arts,  
Professor at the Music Theory Department  
E-mail: [lalumiere@ngs.ru](mailto:lalumiere@ngs.ru)  
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory  
Russian Federation, 630099 Novosibirsk





Н. А. БОБЫРЬ

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л.В. Собинова

УДК 787.2

## О ТЕМБРОВОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ АЛЬТА В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Альт никогда не был достаточно популярен среди композиторов как сольный инструмент. На протяжении нескольких столетий создание сольной альтовой литературы носило в некоторой степени случайный характер, поэтому на примере немногочисленного сольного альтового репертуара довольно трудно проследить путь раскрытия композиторами потенциала его выразительных возможностей. Иная ситуация сложилась в камерно-инструментальной сфере, особенно – в жанре классического струнного квартета. С самого начала развития этой области творчества альт прочно занял положение среднего голоса в составе. Несмотря ни на какие «трудности», переживаемые им как сольным инструментом, в жанре квартета, пользующемся большой популярностью у многих композиторов, он неизменно присутствовал.

Для оркестровых партитур композиторов-классицистов внутри струнной группы в большой степени характерна типизация функций: каждый инструмент имел своё относительно устойчивое функциональное значение, соответствующее особенностям строя. Функция баса поручалась виолончелям и контрабасам, мелодию, кроме редких случаев, когда она звучала в нижнем регистре, вели первые скрипки. Функция средних голосов также была типизирована и устойчиво закреплена за партией альтов и вторых скрипок, за исключением эпизодов, когда вторые скрипки исполняли мелодию вместе с первыми [2]. Струнный квартет развивался бок о бок с жанром симфонии, поэтому модель функциональности струнных инструментов в них была во многом схожей, вследствие чего альтовый тембр в квартете долгое время оставался в тени скрипок и виолончели.

Постепенно функции альтового тембра всё более обогащались, следуя творческим требованиям и художественным задачам различных музыкальных эпох, направлений и стилей. Огромную роль в процессе раскрытия выразительных ресурсов тембра альты в струнном квартете сыграли сочинения русских композиторов. В данной статье мы попытаемся проследить процесс обогащения тембровой функциональности альты в произведениях русских композиторов XIX века на материале струнных квартетов М. И. Глинки, П. И. Чайковского и А. П. Бородина.

В камерной инструментальной музыке М. И. Глинка во многом явился «первопроходцем» среди соотеч-

ественников, и его творчество послужило ориентиром для последователей. Сложно было вместить в рамки европейских музыкальных традиций национальные особенности русской музыки, Глинка был одним из первых, кто сумел это сделать. Хотя его струнные квартеты не ставятся в один ряд с лучшими сочинениями жанра, для русского квартетного искусства они сыграли определяющую роль.

Оба струнных квартета М. И. Глинки – *D dur* и *F dur* – относятся к раннему периоду творчества композитора. Квартет *F dur* (1830) – последнее произведение этого периода – отличается проявившейся здесь «технической уверенностью созревающего мастера» [3, с. 137]. Квартет написан в традициях венских классиков, что отразилось, в частности, на особенностях фактуры и голосоведения. Если в средних частях – *Andante con moto* и Менуэте – альтовая партия практически не выходит за пределы аккомпанирующей функции, то в крайних частях, действуя в соответствии со спецификой формы и стиля, композитор находит альтовому тембру достаточно яркое применение.

Царящее в музыке I части квартета (*Allegro spiritoso*) состояние светлого умиротворения ненадолго прерывается предельно лаконичной разработкой. Основная тональность *F dur* сменяется на *c moll*, в изначальном певучий первый мотив главной партии на верхнем звуке композитор выписывает акцент, придавая этим музыке решительно-призывный характер. Именно альту композитор поручает первое проведение тематического материала в фугато (такт 66): после господствующего в экспозиции ясного, светлого тембра скрипки, матовый альтовый тембр добавляет ощущение сумрачности и тревожности. В репризе Глинка выписывает в альтовой партии проведение как главной (такт 89), так и побочной темы (такт 101), реализуя таким образом тембровую вариативность.

Уже в *F dur*'ном квартете ощущается, что Глинка проявлял к альту особый интерес. Во втором же квартете альтовый тембр выводится композитором временами на позицию солирующего инструмента.

Квартет *D dur* (1824) не был завершён, что характерно для многих ранних сочинений Глинки, названных автором монографии О. Е. Левашёвой «творческой лабораторией» [3, с. 126]. Вероятней всего, современники Глинки не были знакомы с этим



сочинением: только в середине XX века, благодаря усилиям советских музыкантов Н. Я. Мясковского и В. П. Ширинского, Квартет стал доступен для исполнения.

Остановимся на II части квартета – Теме с вариациями – лирическом центре цикла. Тема напоминает старинный европейский танец бурре как стилем, так и царящей в ней атмосферой светлой безмятежности. В первой вариации сохраняется светлое настроение, лишь жанровость с танцевальной меняется на песенно-лирическую. Вторая вариация написана в скерцозно-шутливом характере. На фоне переходящего от вариации к вариации жизнерадостного настроения совершенно неожиданно возникает третья вариация, поражающая глубиной и драматичностью содержания. Именно здесь Глинка обращается к альтовому звучанию, подчёркивая внезапную смену настроения музыки и с помощью тембровых ресурсов. Густое, насыщенное и вместе с тем матовое звучание альты усиливает романтическую взволнованность и проникновенность мелодии вариации.

В вариациях *D dur* Квартета высветилась новая грань альтового тембра, связанная исключительно с особенностью русской музыкальной культуры того времени: *инструмент «запел» низким бархатным тембром мелодию романсового типа, наполненную романтической взволнованностью*. Видимо, именно в таком амплуа Глинку в большей степени привлекали колористические возможности альты. Неслучайно примерно в это же время появляется его Соната для альты и фортепиано (1825), которая и в наше время занимает значимое место в концертном репертуаре каждого альтиста [5, с. 151].

А. П. Бородин во многом продолжил путь, проложенный Глинкой, синтезируя традиционные классические европейские жанры с русской национальной музыкой. Как и Глинка, Бородин написал только два струнных квартета, но оба они относятся к числу зрелых камерно-инструментальных произведений. Первый квартет создан в 1879 году, Второй – в 1881 году.

Образная сфера квартетов Бородина раскрывает лирическую сторону творческого дарования композитора и при этом часто реализуется путём обращения к народным жанрам. Важнейшим в этом отношении следует назвать жанр народной многоголосной песни, проявившийся в излюбленном и наиболее примечательном в квартетном творчестве Бородина виде изложения – «поющем гомофонном многоголосии» [1, с. 154]. Главенствующая художественная значимость в нём сохраняется за верхним голосом, но певучие и подвижные нижние голоса фактуры, образуя аккордовое движение по вертикали, в то же время не являются простым аккомпанементом.

Кроме того, композитор, чутко чувствуя специфику ансамбля струнных инструментов, опирается на его способность к «перетеканию» мелодии из голоса в голос в полифоническом изложении му-

зыкальной мысли, также зачастую носящем черты изложения народной многоголосной песни. Всё это как нельзя лучше позволяет рельефно высветить тембр каждого инструмента в ансамбле, что нередко приводит к ассоциации с человеческим голосом в песне.

В Первом квартете *A dur* тембр альты представлен композитором наиболее выразительно. Музыкальная ткань медленного вступления, которым открывается I часть (*Moderato. Allegro*), с первых же тактов окрашена альтовым колоритом. Мелодия, звучащая в голосе первой скрипки, сопровождается колышущимися нисходящими синкопами у альты в нижнем регистре, создающими умиротворенно-задумчивое настроение (такты 1–10). Постепенно и остальные голоса вовлекаются в мелодическое движение, музыка как бы «оживает» и подготавливает появление подвижной, приподнято-светлой темы главной партии.

В проведении побочной партии Бородин интересно продумывает передачу темы из голоса в голос. Начало мелодической линии выписано в партии первой скрипки, контрапунктом к которой звучит выразительный подголосок альты (такты 185–198). Далее альт подхватывает мелодию, а подголосок – вторая скрипка (такты 199–207). Так мелодия органично переходит из голоса в голос, охватывая все инструменты партитуры.

Наиболее интересна в отношении тембрового применения альты II часть квартета (*Andante con moto, fis moll*). Открывается она благородной печальной двухголосной мелодией народного склада, имитирующей лирическую протяжную песню (такты 1–7). Верхний голос выписан в партии первой скрипки, которому «подпевает» альт. Такое тембровое и регистровое соотношение голосов напоминает исполнение в народном хоре сопрано и альтом печальной народной песни. Причем эффект народного колорита возникает именно за счёт использования *матового тембра альты в среднем регистре*.

В среднем разделе части – фугато (*Un poco più mosso*) – возникает новый образ. Хроматическая тема и нижний регистр инструментов, исполняющих её, создают ощущение сумрачности со зловещим оттенком. Не случайно на передний план здесь выходят тембр виолончели, начинающей тему, и альты, подхватывающего её вслед за виолончелью (такты 69–75). Здесь Бородин следует традиции, берущей начало ещё в творчестве Бетховена, безошибочно определившего тревожный колорит нижнего и среднего регистров альты. По мере всё нарастающего возбуждения регистр постепенно осветляется. Мелодический материал переходит к скрипкам, но виолончель и альт неизменно поддерживают ощущение тревоги в нижнем регистре.

Таким образом, если в творчестве Глинки альт зазвучал *голосом, исполняющим городской романс*, то

у Бородина *альтовый тембр приобрёл окраску именно народного голоса*.

П. И. Чайковским написаны четыре струнных квартета, первый из которых относится к сочинениям студенческих лет – его традиционно принято считать учебным. В годы творческой зрелости композитором были созданы три квартета, причём все – в течение небольшого промежутка времени: с 1871 по 1875 годы. Наиболее интересными в отношении тембровой функциональности альтя представляются II и III части из Первого струнного квартета (*D dur*).

В основу II части квартета (*Andante cantabile*) легла русская песня, претерпевшая существенные изменения и приобретшая присущие Чайковскому черты проникновенного лиризма, душевной чистоты. По благородству и возвышенности чувств музыка II части является одним из самых замечательных мелодических достижений композитора. По мнению некоторых исследователей творчества квартетного жанра, *Andante cantabile* явилось первым примером безупречного синтеза фольклорных черт и квартетного жанра после «Русских квартетов» Бетховена [4, с. 74].

Фольклорная основа части обуславливает и фактуру изложения. В теме крайних разделов части мелодия, звучащая в партии первой скрипки, обрамляется подголосками других инструментов, по типу русских народных песен, поэтому среди них трудно выделить более значимые голоса. Однако некоторые подголосочные моменты заставляют обратить на себя внимание. К таким, в частности, относится «переключка» украшенных мелизмами музыкальных фраз первой скрипки и альтя (такты 19–29).

Интересна в отношении тембрового решения реприза первой темы части. Первый раз она звучит на рр в унисон у трёх верхних инструментов, в сопровождении подголоска песенного плана в партии виолончели. При втором и третьем проведений темы от верхних голосов «отслаивается» альт и ведёт свой самостоятельный подголосок (такт 114), скрипки же играют в октавный унисон. Так композитор *добивается эмоционального развития* при казалось бы неизменном проведении одной и той же мелодии, не только динамическими, но и *темброво-фактурными средствами*.

В Скерцо, следуя тенденциям романтиков, Чайковский преподносит слушателям образы фантастической сферы. В большей степени это ощущается в Трио, тогда как крайние части Скерцо представляют

собой по жанру напряжённый характерный танец. Трио обращает на себя внимание в тембровом отношении. Здесь звучит диалог «угрожающего», пасмурного тембра альтя и плачущих интонаций скрипки в высоком регистре. Интересно, что во время проведения темы скрипки, альт дублирует мелодию в октавный унисон и *присутствием своего тембра ни на секунду не даёт ускользнуть ощущению таинственной, фантастической сферы*.

Квартетное творчество Чайковского несомненно стало ещё одной важной страницей в освоении тембровых красок альтя в жанре квартета. В образно-смысловом отношении его функциональность здесь разнообразна: это и фольклорная сфера, где матовый оттенок альтя ассоциируется с народным низким женским голосом, и – что особенно важно – фантастическая сфера. Если западноевропейские композиторы-классики и романтики активно пользовались свойственной инструменту сумрачной краской нижнего регистра в достижении образов меланхолических и даже трагических, связанных непосредственно с психологическим, внутренним состоянием, то Чайковский использовал это же тембровое качество альтя *во внешней сфере, – в мистической, враждебной сфере образов*.

По результатам наблюдений можно сделать следующие выводы. Отталкиваясь в своих сочинениях от канонов, сложившихся в творчестве композиторов-классиков, мастера русской квартетной школы внесли в квартет национальный колорит. Это привело к изменению роли инструментального тембра в воплощении музыкального образа. В квартетном творчестве М. И. Глинки альтя впервые приравнивается к человеческому голосу, исполняющему взволнованную мелодию романсового типа. В квартетах А. П. Бородина и П. И. Чайковского тембр альтя предстаёт в качестве участника народного многоголосного пения. Следуя образным устремлениям западноевропейского романтизма, русские композиторы обратились к фантастической сфере, где неясный, матовый оттенок альтя стал применяться для усиления эффекта таинственности и нереальности. Кроме того, укрепилась позиция низкого альтя регистра в психологической образности как символа сумрачности и тревожности. В квартетном творчестве русских композиторов XIX века в значительной степени расширилась функциональная значимость тембра альтя и обогатились его выразительные качества.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Головинский Г. Камерные ансамбли Бородина. М.: Музыка, 1972. 312 с.
2. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1990. 304 с.
3. Левашёва О. Михаил Иванович Глинка: монография: в 2 кн. М.: Музыка, 1987. Кн. 1. 381 с.

4. Моисеев Г. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 296 с.
5. Понятовский С. История альтя искусства. М.: Музыка, 1984. 224 с.





## REFERENCES



1. Golovinskiy G. *Kamernye ansambli Borodina* [Borodin's Music for Chamber Ensemble]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 312 p.

2. Kars A. *Istoriya orkestrovki* [Carse, Adam. History of Orchestration]. Moscow: Muzyka Press, 1990. 304 p.

3. Levasheva O. *Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya. V 2 kn. Kn. 1* [Mikhail Ivanovich Glinka: Monographic Work in Two Volumes. Vol. 1]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 381 p.

4. Moiseev G. *Kamernye ansambli P. I. Chaykovskogo* [Tchaikovsky's Music for Chamber Ensemble]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 296 p.

5. Ponyatovskiy S. *Istoriya al'tovogo iskusstva* [The History of Performance on the Viola]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 224 p.

**О тембровой функциональности альты  
в струнных квартетах русских композиторов XIX века**

Жанр струнного квартета является благодатной почвой для исследования пути раскрытия композиторами потенциала выразительных возможностей альты. В данной статье предпринимается попытка проследить процесс обогащения тембровой функциональности альты в произведениях русских композиторов XIX века на материале струнных квартетов М. И. Глинки, А. П. Бородин и П. И. Чайковского. Привнесение в классический жанр особенностей русской национальной музыки и черт западноевропейского роман-

тизма привело к изменению роли тембра альты в воплощении музыкального образа. Альт впервые оказался представлен в роли человеческого голоса, исполняющего мелодию романсового типа или народного многоголосного склада. В воплощении фантастической образности альтовый тембр стал применяться для усиления эффекта таинственности и нереальности.

Ключевые слова: тембровая функциональность, русские композиторы, альт, струнный квартет

**About the Timbre Functionality of the Viola in String Quartets  
by 19<sup>th</sup> Century Russian Composers**

The genre of the string quartet presents a fertile ground for studying the paths of discovery by composers of the potential of expressive means of the viola. The present article attempts to follow the process of enrichment of the timbre functionality of the viola in works by 19<sup>th</sup> century Russian composers on the material of string quartets by Mikhail Glinka, Alexander Borodin and Piotr Tchaikovsky. The introduction of features of Russian national music and traits of Western European romanticism into this classical genre led to a change of the role of the viola timbre

in the manifestation of the musical image. For the first time the viola was presented in the role of the human voice performing melodies in the veins of art song or folk polyphonic texture. Because it manifested fantastic imagery the viola timbre began to be applied for intensification of the effect of mysteriousness and non-reality.

Keywords: timbre functionality, Russian composers, viola, string quartet

**Бобырь Наталия Алексеевна**

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

*E-mail:* bobirnatalja@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

**Natalia A. Bobyr**

Graduate student of the Music Theory

and Comrosition Department

*E-mail:* bobirnatalja@yandex.ru

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov





Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова



УДК 78. 0721

## ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ПУБЛИЧНОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО КОНЦЕРТА В РОССИИ: ОПЫТ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследования феномена камерно-вокального концерта в России до сих пор отсутствуют. Объясняется это отчасти тем, что в истории отечественного исполнительства эта форма художественной коммуникации, чрезвычайно важная для национальной культуры, заявила о себе довольно поздно – на рубеже XIX–XX столетий, в то время как проведение публичных симфонических концертов, фортепианных и квартетных вечеров уже в середине XIX века стало устойчивой традицией. В рецензии на выступление Шаляпина (1900) музыкальный летописец Москвы Ю. Д. Энгель с полным основанием утверждал: «...У нас вообще только недавно стал прививаться как вкус к камерной внеоперной музыке, так и к исполнению её в специальных романсовых концертах» [13, с. 61].

В трудах, посвящённых русскому романсу, внимание авторов, независимо от широты исторического контекста, как правило, сосредоточено на внутренней природе камерно-вокальных жанров, на сложной взаимосвязи музыки и слова. Данная закономерность характерна и для капитальных работ В. А. Васиной-Гроссман, Е. Е. Дурандиной. Более подробный анализ бытования русских романсов в культурном пространстве России содержится в исследованиях Б. В. Асафьева. «Обычное деление городской вокальной лирики принимало во внимание: *салон, камерный концерт и различные виды эстрады* [курсив мой. – Н. М.]. За салоном скрывалась ещё безграничная почти сфера лирики “домашней”, – отмечает учёный [1, с. 99]. Нельзя не согласиться с Асафьевым в том, что между выступлениями романсовых исполнителей в атмосфере салонов и кружков и публичными вокальными концертами различия огромны. Однако в отечественном искусствознании смена этих художественно-коммуникативных форм должного освещения не получила.

В истории русского вокального искусства переход от домашнего музицирования к публичному концертному правомерно связывать, в первую очередь, с деятельностью двух крупных музыкально-просветительских объединений эпохи Серебряного века – Дома песни (1908–1918) и Кружка любителей русской музыки (1896–1912), истории которого посвящена данная статья.

Исполнительский опыт, накопленный в прошлом, в начале XXI века предается забвению и постепенно утрачивается. Ещё в 1964 году, подводя итоги Первого Всесоюзного конкурса вокалистов имени М. П. Мусоргского, выдающаяся камерная певица XX столетия Н. Л. Дорлиак с сожалением констатировала: «...Эта область вокального искусства никак не может составить предмет нашей гордости. Мало у нас камерных певцов!» [3, с. 3]. Её предшественница, создательница Дома песни, легендарная М. А. Оленина-д’Альгейм была в своих суждениях более категоричной. «...Можно сказать, что оно [камерное пение] ещё не существует в СССР. Здесь нет легально признанных артистов-исполнителей, всецело посвятивших себя камерному пению, и случайно[ые] исполнители не могут заменить их в этой необходимой области искусства» [11, л. 1]. И если в то время пафос этих строк мог показаться преувеличенным, то во второй декаде XXI века проблема обретает особую значимость. В учебных планах третьего поколения, во всех музыкальных вузах квалификация камерного певца официально не предусмотрена, общественный статус камерных исполнителей, по сравнению с их предшественниками в Серебряном веке, снижается неуклонно, а удельный вес камерно-вокальных концертов в системе современных культурных ценностей весьма невелик. Данными обстоятельствами определяется практическая важность предложенной проблематики. Однако её теоретическую значимость переоценить ещё сложнее.

Процесс формирования публичного камерного вокального концерта как весьма специфичной формы художественной коммуникации обусловил целый ряд нововведений. С ними было связано:

- изменение репертуарных пристрастий и эстетических ориентиров в певческом искусстве;
- осознание просветительской миссии певца-художника и его исторической ответственности перед композитором и слушателем;
- кристаллизация устойчивого творческого союза между певцом и концертмейстером и формирование основ вокально-инструментального ансамбля;
- осмысление новой роли публики в исполнительской судьбе камерно-вокальных опусов;



– установление нового концертного регламента: отмена «бисов», запрет аплодисментов и включение программ «по выбору публики» (в практике Дома песни).

Отмеченные изменения привели и к более серьёзным последствиям – постепенному преобразованию социокультурного статуса певца в общественной среде. Данная закономерность, связанная с развитием традиций публичного концертирования, оказалась характерной не только для отечественной, но и для европейской культурной среды и проявлялась в разные эпохи. «Благодаря быстрому процветанию публичной концертной деятельности, – как отмечал Э. Бюкен, ссылаясь на документальные источники, – музыканты в обществе состояли на равной ноге с представителями высшего сословия», и «в особенности певцы и певицы, так же как и выдающиеся инструментальные виртуозы, образовали в Италии прямо-таки промежуточное сословие между аристократией и буржуазией» [2, с. 7–8]. Эти типичные приметы итальянского барокко отчётливо проступили в российском климате Серебряного века, провозгласившего культ созидательной личности. Именно тогда в разряд безусловно признанной художественной элиты, независимо от социального происхождения и имущественного веса, вошли Н. Забела-Врубель, Е. Збруева (Булахова), М. Дейша-Сионицкая, И. Ершов, Ф. Литвин, А. Нежданова, Л. Собинов, И. Тартаков, М. Фигнер и Н. Фигнер, Ф. Шаляпин, чья популярность среди современников значительно поддерживалась их регулярным участием в камерных концертах, в том числе благотворительных.

В основе статьи лежат документальные источники, а именно, критические статьи, рукописные материалы – записки и воспоминания, составленные непосредственными участниками художественного процесса. Основными задачами их изучения стали следующие: придание историческим представлениям структурной строгости; выяснение персонального вклада отдельных личностей в исследуемый процесс; введение в научный обиход документов, недоступных для общего обозрения; достижение исторической справедливости в отношении событий и явлений, заслуживающих, на наш взгляд, более разносторонней оценки и более современного подхода.

Так, например, исследование деятельности Кружка любителей русской музыки позволяет сегодня значительно расширить взгляды на это уникальное явление. В отличие от авторов немногочисленных статей, ему посвящённых, становится возможным оценить организаторов и участников Кружка не только как носителей национальной идеи, но и как энтузиастов культурного строительства и преобразователей художественной среды своей эпохи, во многом её опередивших и оставивших существенный задел своим последователям.

Достичь намеченных целей позволяют рукописные источники, среди которых выделяются две работы. «Музыкальная Москва 19 и начала 20-го столетия. “Кружок любителей русской музыки” (Керзинский кружок)», – так озаглавила свои воспоминания участница этого творческого объединения, певица и пианистка, ученица С. В. Рахманинова Е. Ю. Жуковская [4]. «Записки лекций» – так скромно назван исторический экскурс в сферу отечественного камерно-вокального исполнительства М. С. Неменовой-Лунц – знатока этой области интерпретации, организатора и руководителя кафедры концертмейстерства в Московской консерватории, пианистки, ярко проявившей себя в сольном и ансамблевом амплуа [7]. Оба автора, не претендуя на полноту отражения данной проблематики, обозначили важнейшие векторы будущих исследований.

«Недооценка истории камерного пения, – с полемическим пылом заявляет Неменова-Лунц, – недопустимое невежество и недооценка огромных сокровищ культуры» [7, л. 13]. Она проявляет внимание к важнейшим моментам эволюции данного явления и отмечает, что впервые «термин “камерная” музыка мы встречаем в дневнике Павла Болотова в 1789 г.» [7, л. 7]. Проследив развитие традиций салонного музицирования, связанных с именами братьев Вильгорских, З. Волконской, А. Григорьева, В. Одоевского и других представителей дворянской культуры, автор подводит читателя к серьёзному выводу: в музыкальных салонах России музыка – и вокальная в особенности – служила предметом эстетического наслаждения. Главным его источником оказывалось творчество просвещённых музыкантов-любителей, а само музицирование представало в форме элитарного досуга.

Поиск новых репертуарных установок и смена форм художественной коммуникации протекали в иных условиях – в тех культурно-просветительских институтах, в роли которых выступил впоследствии Дом песни, но в большей степени и раньше других – Кружок любителей русской музыки. Веские подтверждения этого тезиса находим в критических высказываниях Н. Д. Кашкина. В одной из рецензий на концерт Керзинского кружка критик высоко оценивает стремление организаторов концертов восполнить «очень чувствительный пробел в московских концертных программах, никогда почти не касающихся камерной вокальной музыки» [8, стб. 2015]. В другом своём отклике на деятельность Кружка автор не ограничивает масштабы данной проблемы одним лишь столичным локусом: «...в Москве, да чуть ли не во всей России, собрания Кружка представляют единственное место, где можно слушать вокальную камерную музыку в хорошем выборе и в столь же хорошем исполнении» [10, стб. 684]. Параллельно проявляя



интерес к московским выступлениям М.Олениной-д'Альгейм, Кашкин несомненной её заслугой считает то, что она привлекла внимание слушателей «к прекрасному роду музыки, почти забытому вследствие отсутствия исполнителей, умеющих отрешиться от оперных приёмов пения и проникнуть в дух этих тонких, изящных произведений» [9, стб. 3064].

Задачу воспитания нового типа певцов с новым отношением к камерному репертуару и камерно-вокальному исполнительству создатели Кружка любителей русской музыки выдвинули в качестве первоочередной. Оценка его деятельности лаконично и точно выражена в письме Ц. А. Кюи к М. С. Керзиной: «Вы показали артистам и публике, что такое русский романс, и теперь он уже прочно стоит на своих ногах...» [6, с. 377]. Созданию Кружка в 1896 году предшествовал подготовительный этап. Творческий триумvirат, представленный ученицей В. И. Сафонова, пианисткой М. С. Керзиной с известным музыкальным критиком Н. С. Кругликовым и присяжным поверенным А. М. Керзиным, который «не будучи сам музыкантом, удивлял своей памятью, слухом и тонким пониманием русской музыки» [5, л.12], приступил к изучению новой русской музыки: «...Так изучали мы русскую музыку в течение пяти лет» [там же, л. 3]. «Часто, проигрывая любимые отрывки из опер и романсы, мы мечтали, что хорошо бы было послушать всё это в надлежащем исполнении, и всё чаще и чаще приходила нам в голову мысль, не устроить ли нам интимный музыкальный кружок. Нельзя ли нам поделиться с другими тем наслаждением, которое мы получили от знакомства с русской музыкой?» [там же, л. 4].

Участниками первого концерта, организованного Кружком, стала тогда уже известная молодая оперная певица, достойная партнерша Собинова и Шаляпина, в ту пору солистка Большого, а затем Мариинского театра, представительница знаменитой династии Булаховых Евгения Ивановна Збруева (1868/69–1936) и Василий Саввич Тютюнник (1860–1924), солист Мариинского и Большого театров. «Мусоргского, кроме Тютюнника, никто из артистов не знал, и предложить его учить и исполнять было ещё рано, всё, что пробовали мы показывать артистам из Мусоргского, вызывало тогда только их негодование», – читаем в «Записной книжке» М. Керзиной [там же, л. 6]. Программа первого концерта включала сочинения Балакирева, Глинки, Лядова, Рубинштейна, Скрябина, Чайковского. Но «в вечере наибольший успех имели Тютюнник и “Забывтый” Мусоргского» [там же].

Постепенно в число участников Кружка вошли признанные интерпретаторы Мусоргского А. Мозжухин и П. Оленин – двоюродный брат М.Олениной-д'Альгейм, утвердившей первым и единственным

выступлением своим в Кружке исполнительский эталон «Детской»: «Видя такой успех его [Мусоргского] произведений у публики, и артисты перестали так упорно отклоняться от Мусоргского» [там же, л. 13].

С момента возникновения Кружка и на протяжении первых десяти лет его существования расширение репертуарного диапазона сочеталось с поиском различных концертных форм. Друг от друга они отличались характером программ, среди которых преобладали монографические, служившие развернутой «презентацией» вокального творчества русских композиторов и, в первую очередь, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Рубинштейна, Аренского, Гречанинова, Черепнина. Со знаменитыми авторами соседствовали менее известные: Амани, Василенко, Глиэр, Гольденвейзер (в роли композитора. – Н. М.), Иванов, Конюс, Корнилов, Николаев, Соколов... Абсолютным новшеством в тогдашней концертной практике оказывались программы, объединявшие произведения, созданные разными композиторами на стихи одного поэта – например, Некрасова, Пушкина.

Введение строгого репетиционного режима содействовало становлению стабильного союза двух индивидуальностей – певца и пианиста и способствовало формированию серьёзных представлений о камерно-вокальном ансамбле. «В обыкновенных больших концертах на аккомпанемент смотрят у нас – и публика, и исполнители – как на что-то очень неважное» [там же, л. 9]. Зачастую большой артист, как отмечала Керзина, выходя на сцену «...без репетиций со своим концертмейстером... предоставлял последнему идти за собою, ловить себя и т. д.» [там же]. По свидетельству Е. Ю. Жуковской, «...в то время термин “концертмейстер” не был в употреблении» [4, л.1]. В своих мемуарах она цитирует текст, характерный для концертных афиш того времени. «В программах Кружка печаталось так: (для примера) 61 утро 15/1 1906 г. Аккомпанируют Богословский, Вейс, Корнилов, Николаев ... Танеев» [там же].

Новые формы совместного творчества развивались в Кружке в атмосфере концептуальных поисков. «...Все обязательно собирались у нас раз в неделю в назначенный вечер на репетицию, и тут часто возникали горячие споры по поводу смысла и выражения произведений» [5, л.14]. Исполняя обязанности штатного аккомпаниатора, М. С. Керзина предоставляла певцам возможность разучивать романсы, «когда им удобно и свободно», с учётом их занятости в театре. Каждый из концертмейстеров Кружка имел свою группу певцов – прообраз филармонических «бригад». «...Вообще мы старались и добивались, чтобы на наших вечерах *аккомпаниаторы и певцы сливались и взаимно проникались*



толкованием и выражением романса [курсив мой. – Н. М.]» [там же, л. 9]. «...У нас та же консерватория, – утверждал Собинов. – Кому я обязан всем успехам которые сделал в пении, как не нашему Музыкальному Кружку...» (цит. по: [12, с. 606]). Как отмечала Е. Ю. Жуковская, «за 10 лет в концертах Кружка приняли участие 111 исполнителей, среди которых было 68 вокалистов» [4, л. 3]. У каждого на творческом счету было различное количество выступлений: у Собинова – 36, Оленина – 32, Синицыной – 30, Азерской – 16, Грызунова – 15, Дейша-Сионицкой – 12, Забелы-Врубель – 10, Збруевой – 9. Кружок, как отмечала М. С. Керзина, предоставлял певцам небывалую возможность самовыражения:

«во-первых, они выступали перед многочисленной публикой, во-вторых, получали большой романсовый репертуар, которым пользовались во время своих концертных турне, в-третьих, приобретали интересные знакомства с Кюи, Римским-Корсаковым, которые очень сочувственно относились к нашему делу» [5, л. 22].

Регулярной демонстрацией художественных результатов творческого сотрудничества певцов и пианистов являлись публичные концерты. В этом и заключалось главное отличие от салонов и других творческих объединений того нового музыкально-просветительского института, в роли которого выступал Керзинский кружок.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1979. 334 с.
2. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма [пер. с нем.]. М.: Музгиз, 1934. 271 с.
3. [Дорлиак Н. Л.] Имени Мусоргского (впечатления, размышления, пожелания молодым вокалистам на конкурсе) // Музыкальная жизнь. 1965. № 2. С. 2–3.
4. Жуковская Е. Ю. Музыкальная Москва конца 19 и начала 20-го столетия. «Кружок любителей русской музыки» (Керзинский кружок) // Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 211, ед. хр. 5732. 33 л.
5. Керзина М. С. Записная книжка. Воспоминания о годах учебы, о композиторах и деятелях музыкальной культуры (1880–1900) // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 286, ед. хр. 4234. 69 л.
6. Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.

7. Неменова-Лунц М. С. [Записки лекций] // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 218, ед. хр. 5798.76 л.
8. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1902. № 284. Стб. 2015–2016.
9. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1902. № 320. Стб. 3063–3064.
10. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1903. № 29. Стб. 682–684.
11. Оленина-д'Альгейм М. А. О песне и камерном исполнении // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 256, ед. хр. 7865. 3 л.
12. Штейнберг А. А. Керзинский кружок любителей русской музыки // Вопросы музыкознания: сб. ст. М.: Музгиз, 1960. Т. 3. С. 598–619.
13. Энгель Ю. Д. Концерт Шаляпина // Энгель Ю. Д. Глазами современника: избр. ст. о русской музыке (1898–1918). М., 1971. С. 61–63.

## REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. The 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries]. Second Edition. Leningrad: Muzgiz, 1979. 334 p.
2. Bücken Je. *Muzyka epokhi rokoko i klassitsizma* [Music of the Rococo and Classical Periods]. Translation from the German. Moscow: Muzgiz, 1934. 271 p.
3. [Dorliak N. L.] *Imeni Musorgskogo (vpechatleniya, razmyshleniya, pozhelaniya molodym vokalistam na konkurse)* [The Mussorgsky (Impressions of Contemplations for Young Vocalists in Competitions)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1965, no. 2, pp. 2–3.
4. Zhukovskaya E. Yu. *Muzykal'naya Moskva kontsa 19 i nachala 20-go stoletiya. "Kruzhok lyubiteley russkoy muzyki"* (Kerzinskiy kruzhok) [Musical Moscow of the Late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> Centuries. "The Circle of Lovers of Russian Music" (The Kerzin Circle)]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 211. Depository 5732. 84 pages.
5. Kerzina M. S. *Zapishnaya knizhka. Vospominaniya o godakh ucheby, o kompozitorakh i deyatelakh muzykal'noy kul'tury (1880–1900)* [Diary. Memoirs of my Years of Study, Composers

- and Musical Public Figures (1880–1900)]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 286. Depository 286. 69 pages.
6. Kyui Ts. A. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
7. Nemenova-Lunts M. S. *Zapiski lektsiy* [Notes of Lectures]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 218. Depository 5798. 84 pages.
8. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1902, no. 284, pp. 2015–2016.
9. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1902, no. 320, pp. 3063–3064.
10. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1903, no. 29, pp. 682–684.
11. Olenina-d'Al'geym M. A. *O pesne i kamernom ispolnitel'stve* [About Song and Chamber Performance]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 256. Depository item 7865. 3 pages.



12. Shteynberg A. A. Kerzinskiy kruzhok lyubiteley russkoy muzyki [The Kerzin Circle of Lovers of Russian Music]. *Voprosy muzykovedeniya: sb. st.* [Questions of Musicology: a Collection of Articles]. Vol 3. Moscow: Muzgiz, 1960, pp. 598–619.

13. Engel' Yu. D. Kontsert Shalyapina [A Concert of Shalyapin]. Engel' Yu. D. *Glazami sovremennika: izbornyye*

*stat'i o russkoy muzyke (1898–1918)* [Through the Eyes of a Contemporary: Selected Articles on Russian Music (1898–1918)]. Moscow, 1971, pp. 61–63.

### Из истории становления публичного камерно-вокального концерта в России: опыт документального исследования

Автор исследует процесс формирования публичного камерного вокального концерта в России на рубеже XIX–XX вв. как специфическую форму художественной коммуникации. На основе исторических документов, относящихся к известным музыкально-просветительским учреждениям (Дом песни, Кружок любителей русской музыки) прослеживается ряд нововведений, влиявших на развитие художественной среды. Рассматриваются: репертуарные пристрастия и эстетические ориентиры в певческом искусстве; осознание просветительской миссии певца-художника и его исторической ответственности перед композитором и слушателем; кристаллизация устойчивого творческого союза между певцом и концертмей-

стером и формирование основ вокально-инструментального ансамбля; новая роль публики в исполнительской судьбе камерно-вокальных опусов; новый концертный регламент (отмена «бисов», запрет аплодисментов, включение программ «по выбору публики»). Многие документы вводятся в научный обиход впервые. Автор показывает важную историческую роль Кружка любителей русской музыки в развитии творческого взаимодействия между исполнителями и композиторами, а также между исполнителями и слушателями.

**Ключевые слова:** концерт, камерно-вокальное концертное творчество, романс, музыкальный кружок, М. А. Оленина-Д'Альгейм, М. С. Керзина

### From the History of the Formation of the Public Chamber Vocal Concert in Russia: an Essay of Documentary Research

The author researches the process of formation of public chamber vocal concerts in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries as a specific form of artistic communication. On the basis of historical documents pertaining to well-known musical public institutions (such as the House of Song and the Circle of Lovers of Russian Music) a set of innovations which exerted their influence on the development of the artistic milieu can be traced out.

The following is examined: predilections in terms of repertoire and aesthetic landmarks in the art of singing; understanding of the enlightening mission of the singer as an artist and his or her historical responsibility towards the composer and the listener; a crystallization of a stable artistic union of the singer and the

accompanist and the formation of the foundations of the vocal-instruments; the new role of the audience in the performance destiny of chamber vocal oeuvres; new concert regulations (the elimination of “encores,” prohibition of applause, inclusion of programs “upon the request of the audience”).

Many historical documents are brought into scholarly use for the first time. The author demonstrates the significant historical role of the Circle of Lovers of Russian Music in the development of artistic interaction between performers and composers, as well as between performers and audiences.

**Keywords:** concert, chamber vocal concertizing, romance song, musical circle, M. A. Olenina-D'Alheim, M. S. Kerzina

#### Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

и кафедры сольного пения

*E-mail: natali863@bk.ru*

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

#### Natalia A. Meshcheryakova

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Music History Department

and the Department of Solo Singing

*E-mail: natali863@bk.ru*

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don







Б. Г. АШХОТОВ

*Северо-Кавказский государственный институт искусств*



УДК 78.078

### НЕМЕРКНУЩИЕ ЦЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

В сентябре 2013 года в Астрахани состоялись Четвёртый международный этнофестиваль-конкурс «Голоса Золотой степи» и Второй международный научный этномузыкологический конгресс «Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог

цивилизаций и культур», собравшие свыше 500 участников – исполнителей народной песни, инструментальной музыки и народной хореографии, исследователей из различных научных отраслей. И на Первом (2008), и на Втором (2013) научных конгрессах обсуждались глобальные темы.



Актуальность механизмов идентификации этнической принадлежности в XXI веке обусловлена необратимостью цивилизационного роста и расширяющейся глобализации, а вместе с ними неизбежными коренными преобразованиями в жизни общества, которые негативно воздействуют на привычные формы бытования традиционной культуры. Однако фольклор как один из важных индикаторов этой культуры подвергается существенным трансформациям, вследствие чего её самодостаточный и специфичный характер представляется всё более туманным. Эта проблема в одинаковой степени является существенной для всего человечества, и казалось бы, вызовы времени оставляют нам всё меньше шансов для сохранения своей самобытной культуры. Нельзя забывать при этом о независимой от нас объективной закономерности: народная традиция всегда сохраняет межпоколенную преемственность, вбирая в себя новые условия социально-экономического и культурного развития. Вследствие этого проблема не является такой уж трагической, и принципиально важными становятся меры, которые предпринимаются обществом для сохранения традиционных морально-этических ценностей поведения человека, чистоты сохраняющихся признаков этнокультурного сознания.

Решение подобных непростых и в то же время неотложных задач для всего общества возложили на себя этнофестиваль-конкурс «Голоса Золотой степи» и этномузыкологический научный конгресс «Восток и Запад», в течение 10 лет проводимые в Астрахани. Их неизменно отличают многообразные и многосложные мероприятия, преследующие перспективные цели сохранности и укрепления культурного своеобразия народов России.

Полноценное разрешение любой социокультурной проблемы представляется возможным только тогда, когда властные структуры, ответственные за

культурную политику, оказываются в полном взаимопонимании со специалистами, которые способны реализовать желательные акции. В этой связи невозможно переоценить инициативу Министерства культуры Астраханской области по проведению крупномасштабного праздника в 2011–2013 годах, где яркими гранями засияли бы культуры разных народов. На открытии научного форума министр культуры И. В. Тарасова сказала: «Неслучайна тема Конгресса, неслучайно его проведение здесь у нас, в астраханском регионе, что всегда был ареной для развёртывания евразийских контактов, оживлённым перекрестком этнокультурных, межнациональных и межконфессиональных взаимодействий и взаимовлияний».



Фото 1. Участники Второго международного научного этномузыкологического конгресса



Фото 2. Лауреаты второй и третьей премий в номинации «Этническое сольное инструментальное исполнительство» Диана Апсова, Сюзанна Тхалиджокова с руководителем, доцентом М. А. Кожевой (Нальчик)

Генератором различных этномузыкологических акций, проводимых в Астрахани на протяжении уже тридцати пяти лет, является доктор искусствоведения Е. М. Шишкина. В 2000 году ею создан государственный фольклорный центр «Астраханская песня». Исследовательница и организатор находится в постоянном поиске путей расширения программы этнофестиваля-конкурса «Голоса Золотой степи». В тематику Второго международного научного конгресса «Восток и Запад» также были внесены определённые корректировки, связанные с актуальными проблемами взаимодействия и интеграции этнокультурных форм мышления разных народов, которые вызывают неподдельный интерес мировых научных школ и направлений. Это позволило ученым многих стран Азии, Африки, Европы и Америки в непосредственно реальном интерактивном режиме обмениваться своими научными изысканиями, вопросами традиционной культуры народов мира и её современными трансформациями.

Представленные участниками Второго научного конгресса материалы рассматривались в шести секциях в контексте дихотомии «Восток-Запад» с позиции взаимовлияния и взаимопроникновения различных культурных парадигм в компаративном их освещении; специфики этнокультурной идентичности традиционных культур в современном мире; особенностей фольклорного мышления и инструментального музицирования как области взаимодействия Запада и Востока в мировой музыкальной культуре; мифологии и религии в традиционных культурах на современном этапе; этномузыкологии и этнокультурологии; синтеза композиторского и фольклорного творчества. Наряду с включением новых проблемных вопросов научного дискурса в разрешении долговременной генеральной темы расширилась и научная спецификация его участников-

исследователей – это философия, культурология, этнография, литературоведение, что способствовало междисциплинарному характеру представленных докладов и сообщений.

Заметно обновилась на Втором конгрессе и география представительства его участников, появились учёные из российских республик Башкортостан, Марий Эл, Дагестан, зарубежные исследователи из Литвы, Азербайджана, Хорватии, Венгрии, Словении, Италии, Швейцарии, Шри-Ланки, Сингапура и Южной Африки. Высокий статус научного мероприятия подчёркивался участием в работе конгресса официальных лиц, это: генеральный секретарь Международного совета по традиционной музыке (ICTM), доктор, профессор этномузыкологии Университета Любляны Сванибор Петтан (Словения); координатор и представитель Шри-Ланка в Международном совете по традиционной музыке, певица и композитор, доктор, профессор Д. К. Ласанти Манараньяни (Шри-Ланка); профессор, вице-президент и директор Института традиционной музыки Шанхайской консерватории музыки Шао Мэй (Китай); представитель хорватской секции Международного совета по организации фольклорных фестивалей (CIOFF), профессор Анте Цукров (Хорватия); президент Национального комитета Германии в Международном совете по традиционной музыке (ICTM, Юнеско), доктор Дорит Клебе (Германия).

Дальнее зарубежье было представлено специалистами по традиционной культуре, среди которых много известных имён: Эльжбета Троян (Австрия), Янош Шипош (Венгрия), Лукаш Смолюх (Польша), Клаус Нойман (Германия), Лэрри Фрэнсис Хилариан (Сингапур), Бернхард Бляйбингер (Южная Африка), Маурицио Негро (Италия). По сравнению с первым форумом немало учёных прибыли и из стран СНГ: Казахстана, Украины, Беларуси, Азербайджана, Литвы. Среди отечественных участников конгресса особый научный тонус задавали известные специалисты по этнокультуре: Н.Ю. Альмева (Санкт-Петербург), Б. Г. Ашхотов (Нальчик), О. М. Герасимов (Йошкар-Ола), И. В. Мацеевский (Санкт-Петербург), М. Г. Хрущёва (Астрахань), Г. Б. Шамилли (Москва), Е. М. Шишкина (Астрахань), А. С. Ярешко (Саратов) и многие другие.

Закрытие Второго международного научного этномузыкологического конгресса «Восток и Запад» проходило 5 сентября в Культурном Центре имени Курмангазы. С большой заинтересованностью гости познакомились с экспонатами музея, посвящённого легендарному народному музыканту, а также наблюдали традиционный быт и обрядовые действия казахов, выставку мастеров прикладного творчества и этноконцерт, подготовленный Центром им. Курмангазы.

На закрытии широким кругом исследователей были отмечены масштабность и всеохватность



мероприятий, актуальность поставленных вопросов и интеграционный характер рассмотрения проблем. Отличительной чертой Астраханского конгресса было признано звучание «живого» фольклорного материала, способствовавшего одухотворению теоретических изысканий исследователей. Здесь же прошла презентация сборника тезисов участников научного форума, собравшего 80 работ 83-х авторов из 30 стран. В заключение Круглого стола прошли выборы новых членов (стран-участников) в международный совет журнала «PAX SONORIS» (главный редактор Е. М. Шишкина).

В рамках фестиваля прошли просмотры участников конкурса «Голоса Золотой степи». Если прошлые смотры современного состояния фольклорной культуры воплощались двумя номинациями (сольное и ансамблевое народное пение), то в программу последнего этнофестиваля-конкурса добавились ещё три номинации: сольное и ансамблевое инструментальное творчество и народная хореография. В пяти номинациях были представлены 20 солистов-вокалистов, 8 исполнителей на народных инструментах, 7 хоровых ансамблей, 3 инструментальных и 3 хореографических группы из Украины, Казахстана, Азербайджана и России, которые выступали на сценических площадках Астраханской государственной консерватории, Театра юного зрителя, Областного центра развития детей и юношества.

Выступления конкурсантов проходили в два тура, где на каждом этапе исполнялись четыре разножанровых и разнохарактерных произведения. Непременным условием по-прежнему остаётся стремление участников к аутентичности звучания программы, её максимальное соответствие манере и стилистике определённой локальной традиции. Такие принципиальные требования этнофестиваля-конкурса «Голоса Золотой степи» являются вполне справедливыми, поскольку при исчезновении сельских песенно-этнографических традиций в современных условиях таким образом возможно достичь наибольшего закрепления архетипов в сознании последующих поколений.

В номинации «Ансамблевое народное пение» можно засвидетельствовать заметный прогресс манеры исполнения у разных коллективов на протяжении пяти последних лет (конкурсы 2008, 2011, 2013 гг.\*). В данном контексте практически безупречное исполнение разных песенных жанров продемонстрировали ансамбль из Донецка «Дивина» (руководитель Е. В. Тюрикова), студенческие фольклорные ансамбли из Волгограда (руководитель О. С. Васильева) и «Роща» из Твери (руководитель В. И. Ситников). С заметным мастерством выступала инструментальная группа ансамбля «Астраханская песня»,

в игре которой просматривался большой концертно-творческий опыт. Особый интерес вызвала программа второго тура, где прозвучали произведения различных этнических культур (волжских немцев, казаков, астраханских казахов, татар и астраханских русских).

В полном соответствии с национальным характером традиционной инструментальной музыки выступал астраханский ансамбль «Золотая Орда», однако в его выступлении ощущалось режиссёрское вмешательство, порой диктуемое драматургией сценической площадки. Прекрасным было и выступление ансамбля семи гусяров из Йошкар-Олы «Чинчывий», представившего разные исполнительские традиции (горных и елабужских мари), но и в их программе присутствовали композиторские обработки, и вряд ли, как можно предположить, в прошлом в мариjsких обрядах использовался септет гусяров.

Разговор о недочётах в выступлениях некоторых участников ни в коей мере не снижает уровня ценности их мастерства и художественности исполнения: по меркам сегодняшнего дня они уже являются носителями традиционной культуры и тем самым заслуживают всяческого поощрения. Но поскольку мы декларируем необходимость обеспечения сохранности форм и содержания духовной культуры этноса, проблема «консервации» (пусть не пугает это слово) маркированных элементов культурной специфики не снимается, на чём в принципе и основываются программные требования астраханского этнофестиваля-конкурса.

Обсуждая итоги конкурсных выступлений, генеральный секретарь Международного совета по традиционной музыке (ICTM) Петтан Сванибор (Словения) дал высокую оценку организации мероприятий и уровню творческой подготовленности участников. Он также выступил с предложением по дальнейшему осуществлению совместных проектов.

Уместно заметить, что в преодолении глобального влияния современной массовой культуры на наше сознание каждый человек должен для себя поставить посильную задачу, помня слова бельгийского писателя Шарля де Костера: «Народ умирает, если он не знает своё прошлое». Понимание этой ответственности в широком смысле может означать не только непосредственное участие в процессе достижения этнографической достоверности фольклорного творчества, но и активную поддержку данной идеи.

Этнофестиваль-конкурс «Голоса Золотой степи–2013» открыл немало ярких исполнителей. Необходимо отметить гостя из Казахстана Азата Дауыла, продемонстрировавшего виртуозное владение

\* Автор статьи являлся членом Международного жюри конкурса в указанной номинации (примеч. ред.).



игрой на домбре: его репертуар включает более 100 юев, в том числе и знаменитый «Сары-арка» (Золотая степь) Курмангазы. Благодаря естественной традиционной преемственности народного творчества (первым учителем Азата был его дед), молодой музыкант мастерски владеет типичными для казахского этноинструментализма приёмами. Таких же высоких слов похвалы заслужил и чебоксарский гармонист Александр Сорокин – студент Саратовской консерватории, харизматичность выступления которого покорила членов жюри и зрителей. По мнению многих, подлинным откровением нынешнего фестиваля стал Добрыня Ситников (Тверь, 1 премия), игра которого на скрипке воскресила уходящие традиции западнорусского инструментального исполнительства.

Приятной неожиданностью стало выступление азербайджанского певца Вугара Камран Оглу Таирова. Этот участник, обладая чрезвычайно высоким и технически подвижным голосом, впервые на астраханском фестивале-конкурсе представлял малознакомую для большинства конкурсантов и зрителей восточную этническую культуру и особый стиль мугамного пения, завоевав симпатии публики.

Остановимся ещё на одном неожиданном событии, происшедшем в ходе IV фестиваля – спонтанном возникновении нового инструментального ансамбля. Представители Северо-Кавказского института искусств (Нальчик) Д. Апсова и С. Тхалиджокова (кавказская клавишная гармоника), занявшие 2 и 3 места в сольной номинации, вместе со своим преподавателем, доцентом М. А. Кожевой выступили на Гала-концерте с новым сочинением «Адыго-абазинские наигрыши». Использование корпоромузыкальных средств позволило создать в стиле диалогового народного исполнительства характерную обрядовую картину, восторженно встреченную аудиторией.

Параллельно с основными событиями – фестивалем и конгрессом – организаторами были запланированы мероприятия, в которых широко известные специалисты продемонстрировали свой практический опыт в работе с различными формами фольклорного творчества. Своё мастерство в рамках проведения мастер-классов ярко и убедительно показали этномузыколог, доктор искусствоведения, профессор И. В. Мацевский (этноинструментоведение, Санкт-Петербург), профессор Московского университета культуры и искусств, ведущий научный сотрудник Государственного республиканского центра русского фольклора А. И. Шилин (народная хореография, Москва), профессор Тверского филиала Государственной академии славянской культуры В. И. Ситников и доцент С. А. Ситникова (народные промыслы, Тверь). Это были мастер-классы высочайшего уровня, где можно было наблюдать многое:

попытку раскрытия тайн художественного творчества, особенности психологии народных мастеров, методы и средства достижения верного стилистического воплощения того или иного фольклорного жанра, в его приближении к аутентичности. Всё это представляется чрезвычайно актуальным для сохранения архетипов традиционного культурного наследия в межпоколенной трансмиссии.

В фестивальные дни Е. М. Шишкиной была организована международная фольклорная экспедиция в сельские поселения Камызякского района (по селам Каралаг и Успех). В ней приняли участие Лэрри Фрэнсис Хилариан (Сингапур) и научные сотрудники Государственного республиканского центра русского фольклора этноинструментовед Т. В. Кирюшина и этнохореограф, профессор А. И. Шилин (Москва). Результаты экспедиции ещё ждут своего осмысления и будущего разнообразного воплощения.

В день закрытия Четвёртого международного этнофестиваля-конкурса с утра в сквере перед областной филармонией начались народные гуляния, где на импровизированных площадках в течение нескольких часов выступали фольклорные коллективы Астраханской области, приезжие солисты и коллективы из российских городов и разных стран (от Украины до Австрии и Шри-Ланка). Здесь же была развёрнута красочная выставка-продажа изделий прикладного искусства из центральных областей России.

Круглый стол «Традиционная культура и современный мир», прошедший в одном из залов филармонии, подытожил работу Второго конгресса и Четвёртого этнофестиваля-конкурса. Все присутствовавшие на Круглом столе были единодушны в высокой оценке организации проведённых мероприятий, в большой их пользе по реализации насущных задач, которые преследуют коллеги из Астрахани, по поддержке и сохранению культурной идентификации народов и обеспечения активного бытования основ фольклорного творчества. Следующие слова, высказанные вице-президентом и директором Института традиционной музыки Шанхайской консерватории музыки Шао Мэй (Китай), сконцентрировали мнения и настроения гостей: «Я бы хотела всех поблагодарить, я под большим впечатлением от того, как всё здесь было организовано. Сочетание проведения научного конгресса, а затем конкурса традиционной музыки – прекрасная идея. Мы смогли здесь наблюдать, каким образом в городах представлена традиционная музыка, как она исполняется, объективно существует. Кроме того, здесь на фестивале я ощутила сильную взаимосвязь традиций и культурных перемен, особенно во время конкурсных прослушиваний».

В завершение грандиозного многоцветного этнокультурного праздника в Астрахани состоялся Гала-концерт лауреатов и дипломантов конкурса.



### Немеркнущие ценности традиционной культуры

В статье освещаются IV Международный этнофестиваль-конкурс «Голоса Золотой степи» и II Международный научный этномузыкологический конгресс «Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур» (сентябрь 2013), традиционно проводимые Министерством культуры Астраханской области и Государственным фольклорным центром «Астраханская песня». Характеризуются основные события грандиозного этнокультурного праздника, обширная культурная программа, послужившая ярким фоном фестиваля и конгресса.

В пяти номинациях этнофестиваля (сольное народное пение, ансамблевое народное пение, этническое сольное инструментальное исполнительство, этнические инструментальные ансамбли, народные хореографические ансамбли)

выступили более 150 исполнителей из России, Украины, Азербайджана и Казахстана.

В этномузыкологическом конгрессе приняли участие учёные-исследователи из 30 стран Америки, Африки, Азии и Европы. Они вели заинтересованный научный дискурс о взаимовлиянии и взаимодействии культурных парадигм, о судьбах этнокультурной идентичности в условиях всемирной глобализации и влияния современной массовой культуры.

Автор работы размышляет о проблеме сохранения нематериального культурного наследия, в том числе об архетипах фольклорного сознания, отмечая в этой связи важность проводимых в Астрахани фестивалей-конкурсов.

**Ключевые слова:** фестиваль-конкурс «Голоса Золотой степи», этномузыкологический конгресс, этническая культура, дихотомия «Восток-Запад»

### The Unfading Values of Traditional Culture

The article describes the events of the Fourth International Ethnic Festival-Competition "Voices of the Golden Steppe" and the Second International Academic Congress for Ethnomusicology "East and West: Ethnic Identity and Traditional Musical Heritage as a Dialogue of Civilizations and Cultures" (September 2013), both of which are regularly held by the Ministry of Culture of the Astrakhan Region and the State Center for Folk Music "Astrakhan Song." The main events of the grandiose festivity of ethnical culture and the broad cultural program, which served as a broad background for the festival and the congress, are characterized.

Over 150 performers from Azerbaijan, Kazakhstan, Russia and Ukraine performed, fitting themselves into the festival's five nominations (solo folk singing, ensemble folk singing, solo instrumental performance of ethnic music, instrumental ensembles of ethnic music, folk choreography ensembles).

Scholars and researchers from 30 countries of America, Africa, Asia and Europe took part in the ethnomusicology congress. They carried an avid scholarly discourse on the mutual influences and interaction of cultural paradigms and on the destinies of the identities of ethnical cultures in the conditions of worldwide globalization and influx of contemporary mass culture.

The author of the article contemplates on the issue of preservation of the nonmaterial cultural heritage, including the archetypes of folk consciousness, highlighting in this context the importance of the festivals-competitions held in Astrakhan.

**Keywords:** the festival-competition "Voices of the Golden Steppe," ethnomusicology congress, ethnical culture, the dichotomy of "East-West"

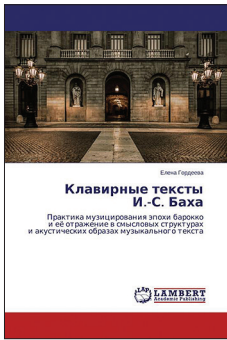
#### Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения,  
проректор по учебной работе,  
профессор кафедры истории и теории музыки  
*E-mail: mail@skgii.ru*  
Северо-Кавказский  
государственный институт искусств  
Российская Федерация, 360000 Нальчик

#### Beslan G. Ashkhotov

Doctor of Arts,  
Pro-Rector for Studies,  
Professor at the Music History  
and Music Theory Department  
*E-mail: mail@skgii.ru*  
The Northern Caucasus State Institute for the Arts  
Russian Federation, 360000 Nalchik





**Гордеева Е. В.** Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, Deutschland / Германия, 2014. – 224 с.  
ISBN-13: 978-3-659-57097-1  
ISBN-10: 3659570974  
EAN: 9783659570971

Предлагаемое читателю исследование сосредоточено на проблеме изучения содержательных структур клавирных текстов И.-С. Баха и их исполнительских преобразований. Концепция основана на идее отражения в графике клавирных текстов знаковых структур музицирования эпохи барокко – «концертных диалогов», сольных, ансамблевых, оркестровых акустических образов, общезначимых семантических фигур, которые способны во многом оптимизировать процесс исполнительского интонирования. Свёрнутое, редуцированное изложение клавирных текстов скрывает в себе возможности развёртывания в смысловую (стереофоническую) quasi-партитуру средствами современного фортепиано (исполнительский сценарий). Книга предназначена всем, кто интересуется проблемами объективации смысла, смысловой организации музыкального текста, а также вопросами исполнительского интонирования клавирных текстов И.-С. Баха.

Книжный онлайн-магазин Ljubljuknigi <https://www.ljubljuknigi.ru/>



**Шаймухаметова Л. Н., Бабарыкина С. В.** Креативная работа с текстом в классе фортепиано: учебно-методическое пособие для обучения профессионалов и хобби-музыкантов. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, Deutschland / Германия, 2014. – 88 с.  
ISBN-13: 978-3-659-54189-6  
ISBN-10: 3659541893  
EAN: 9783659541896

В учебном пособии представлены разработки творческих заданий, ролевых игр в проблемных ситуациях «А если бы редактором был я...», предназначенных для развития самостоятельного мышления на уроках фортепиано в Детских музыкальных школах, Школах искусств и в обучении хобби-музыкантов. Задания развивают воображение, навыки артикуляции на интонационно-образной основе, дают представление о новых подходах к чтению и режиссуре музыкального текста. Учащиеся приобретают знания в области поэтики, риторики, семантики музыкального языка и учатся понимать содержание музыкального произведения.

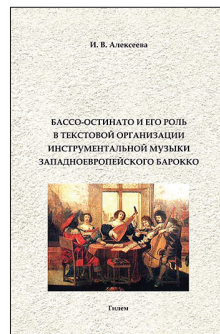
Книжный онлайн-магазин Ljubljuknigi <https://www.ljubljuknigi.ru/>



**Шаймухаметова Л. Н., Царёва Е. Ю.** Играем вместе с учителем: учебное пособие для начинающих пианистов. – Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, Deutschland / Германия, 2014. – 68 с.  
ISBN-13: 978-3-659-98010-7  
ISBN-10: 3659980102  
EAN: 9783659980107

Технология креативной работы начинающего пианиста с музыкальным текстом разработана Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств под руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Н. Шаймухаметовой. Техника семантического анализа позволяет обнаруживать в тексте особые – смысловые структуры музыкального текста. Они служат в пособии основанием для создания исполнительского сценария и разработки ролевых игр. Актуальность создания учебного пособия под названием «Играем вместе с учителем» обусловлена необходимостью формирования творческого подхода ученика к авторскому тексту, осмысления его не только с грамматической, но и с содержательной стороны на самом раннем этапе обучения. Слова «игра», «играем» понимаются здесь и в прямом, и в переносном смысле. Игра на фортепиано в нетрадиционной форме ансамблевого музицирования предполагает развёртывание двуручных пьес совместно с учителем в 4 руки путём преобразования текста в смысловую партитуру.

Книжный онлайн-магазин Ljubljuknigi <https://www.ljubljuknigi.ru/>



**Алексеева И. В.** Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко / Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова. – Уфа: Гилем, Башкирская энциклопедия, 2013. – 304 с.: нот.  
ISBN 978-5-88185-114-9

В основе настоящей монографии лежит теоретическое исследование особенностей смысловой организации музыкального текста бассо-остинатных жанров барокко через исторически сформировавшуюся типологическую модель ряда характерных жанров эпохи. Бассо-остинато рассматривается как системно организованный феномен, во многом определивший формирование инструментального тематизма и в целом художественный образ мира барокко.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, специалистам в области теоретического музыкознания, аспирантам и студентам вузов искусства и культуры.





Е. М. ПЕТРОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова



УДК 786.8

## ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА РОЯЛЬНОЙ ГАРМОНИКЕ (ЛИПЕЦКАЯ И ВОРОНЕЖСКАЯ ОБЛАСТИ)

Самобытным инструментом, возникшим и получившим широкое распространение на значительной части территории Липецкой области и пограничных районов Воронежской области, является *рояльная гармоника*. В районе исходного бытования (окрестности города Ельца) инструмент именуется «елецкой гармонью». При сравнении с другими разновидностями гармоники в экспедиционной практике по отношению к рояльной встречается название «русская». В полное наименование конструктивной модели рояльной гармоники носители традиции включают все характеристики инструмента, например: «рояльная шестипарка с полутонами».

Данная локальная разновидность гармоники описывается в нескольких работах инструментоведческой направленности, среди них: «Книга о гармонике» А. А. Новосельского [8, с. 51–53.], «Справочник по гармоникам» А. М. Мирека [7, с. 52–56], «Русские народные музыкальные инструменты» К. А. Верткова [4, с. 62]. В названных работах авторы приводят схематические изображения внешнего вида инструмента и кратко описывают особенности конструкции и строя гармоники (музыкальных возможностей). Энциклопедическое издание «Гармоника. Прошлое и настоящее» А. М. Мирека – научно-историческое исследование, в котором даётся первый опыт описания процесса формирования и эволюции инструмента, раскрываются особенности его конструкции, приводятся краткие сведения о мастерах-изготовителях [6, с. 67–68]. Последнее десятилетие отмечено появлением статей, направленных на изучение вокально-инструментальной традиции Липецкой области. Среди них – работы исследователей Московской государственной консерватории В. М. Щурова [11], Е. Г. Богиной [1; 2; 3].

В результате целенаправленной экспедиционной работы преподавателей и студентов кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств (1994–2009) под руководством заведующей кафедрой Г. Я. Сыроевой и сотрудников Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории (2009–2013) под руководством научного руководителя Фольклорно-этнографического центра Г. В. Лобковой были записаны уникальные материалы, отражающие процессы формирования и бытования елецкой рояльной гармоники<sup>1</sup>. Именно они легли в основу настоящей статьи.

Елецкая рояльная гармоника прошла эволюционный путь от первых 5–7 клавишных моделей, определивших основное направление в дальнейшем развитии инструмента («простянка», «трёхпарка»), до многорядных рояльных гармоник. Технологические секреты производства инструментов были нацелены, с одной стороны, на расширение возможностей и усиление акустических параметров гармоники, с другой, связаны со стремлением к эталонным темброво-тесситурным характеристикам, сложившимся в локальных музыкальных традициях. В современном бытовании рояльная гармоника представлена несколькими моделями, отличающимися друг от друга строем и количеством рядов клавиш. Выделяются диатонические (однорядные – фото 1, 2) и хроматические (двухрядные и многорядные, фото 3, 4)<sup>2</sup>



Фото 1. Диатоническая рояльная гармоника-«шестипарка», вид спереди

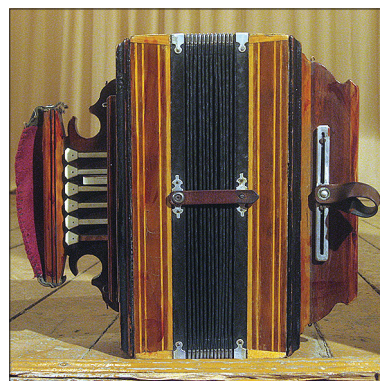


Фото 2. Диатоническая рояльная гармоника-«шестипарка», вид с тыльной стороны



Фото 3. Рояльная двухрядная гармоника-«шестипарка», вид спереди

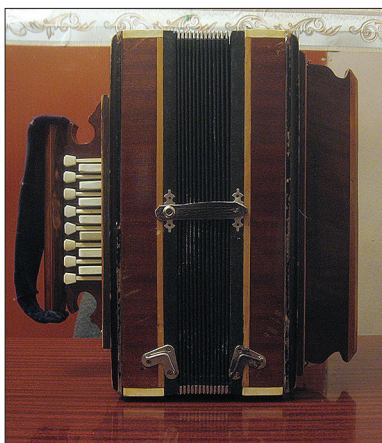


Фото 4. Хроматическая двухрядная рояльная гармоника, вид с тыльной стороны

гармоники. Каждая из этих моделей включает в себя различные модификации. Гармонные мастера и народные музыканты определяют модель инструмента по числу «пар» («парой» считается бас и относящийся к нему аккорд на левом грифе инструмента): «шестипарка», «семипарка», «восьмипарка». Наибольшее распространение в народной сельской культуре получили однорядные диатонические рояльные гармоники («шестипарки» и «семипарки»), по звуковым и конструктивным особенностям предназначенные для игры на улице в праздничной атмосфере. В городской народной культуре довольно часто встречаются двухрядные хроматические инструменты («шестипарки», «семипарки», «восьмипарки»), предназначенные главным образом для домашнего музицирования.

Правая клавиатура однорядной «шестипарки» состоит из 15 (16) клавиш, воспроизводящих диатонический звукоряд (пример № 1а). Левая клавиатура имеет шесть басовых клавиш, настроенных по квинтам, и семь аккордовых клавиш: шесть основных и одну дополнительную (примеры № 1 б, в). Пяти басам соответствуют мажорные аккорды и одному – минорный, а также есть один дополнительный минорный

аккорд. Такой диапазон гармоник «шестипарки» позволяет исполнять наигрыши в двух мажорных и одной минорной тональностях<sup>3</sup>.

Пример № 1 Строй диатонической однорядной рояльной гармоник<sup>4</sup>

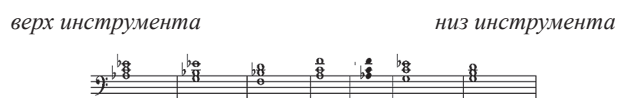
а) Звукоряд правой клавиатуры однорядной диатонической гармоник-«шестипарки»



б) Звукоряд левой клавиатуры; лицевая сторона – «басы»



в) Звукоряд левой клавиатуры, тыльная сторона – «аккорды»



Функциональная сторона бытования наигрышей в традиционной культуре диктует различные варианты расположения инструмента во время игры. Гармонист может исполнять наигрыши сидя, стоя или «на ходу» в зависимости от ситуации. Для исполнения наигрышей стоя или «на ходу» гармонисты подвывают инструмент длинным полотенцем («рушником» или «утиркой»). Гармошку нужно закрепить таким образом, чтобы левая сторона инструмента оставалась неподвижной, а правая была свободной. С гармонью полотенце должно соприкасаться только по передней стороне левой рамки. В более позднее время многие елецкие, задонские гармонные мастера, а иногда и сами исполнители, стали прикреплять к «роялкам» длинный кожаный плечевой ремень. Закрепляли его по подобию полотенца за верх правого полукорпуса и низ левого полукорпуса. По спине исполнителя он проходит по диагонали из правого верхнего угла. Длина ремня варьируется в зависимости от удобства для исполнителя.

На территории Липецкой и Воронежской областей в составе с рояльной гармоникой бытуют следующие инструментальные ансамбли:

- бубен и рояльная гармоника;
- балалайка и рояльная гармоника;
- мандолина, гитара, бубен и рояльная гармоника;
- гармоника-хромка 25х25 и рояльная гармоника;
- две рояльных (иногда и три) гармоники<sup>5</sup>.

Наибольшее распространение имеют дуты – рояльная гармоника и бубен. Особенно активно подобные ансамбли бытуют в южном ареале традиции – это районы Воронежской области и прилегающие к ним Усманский, Хлебенский и Тербунский районы.

Особенности конструкции, тембр, высота строя рояльной гармоники обусловлены тем, что этот инструмент создан для взаимодействия в ансамбле с народными певицами и певцами. Не случайно в различных районах бытования рояльной гармоники высота настройки инструмента изменяется в зависимости от темброво-гесситурных характеристик вокальной партии. Для южных районов характерен более низкий строй гармоники (ре, ре-диез, ми), для северных – более высокий (ми, фа, фа-диез).

Репертуар, звучащий на рояльной гармонике, включает в себя как местные наигрыши, так и наигрыши общерусского распространения – «Цыганочку», «Семёновну», «Яблочко», а также сопровождение к песням «Златые горы», «Коробейники», «Выйду ль я на реченьку».

Местные наигрыши составляют основу репертуара гармонистов-«рояльщиков». Особое значение имеют разнообразные наигрыши, характерные для общерусской и южно-русской традиций и имеющие собирательное название «Страдания»: «Простые страдания», «Длинные страдания», «Короткие страдания», «Елецкие страдания», «Страдания с приплясом», «Шарабан», «Канарейка», «Досада», «Грушеские страдания», «Шахтёрка», «Власовские страдания». Такие наигрыши исполняются во время шествия (проходки по улице, перехода из деревни в деревню) или в статичной обстановке домашнего застолья, семейно-го праздничного гулянья.

«Простые страдания» (в вариантах «Длинные» и «Короткие») распространены на всей территории бытования рояльной гармоники и включены в репертуар каждого гармониста-«рояльщика».

«Елецкие страдания», «Шарабан» – это наигрыши, относящиеся к наиболее ярким, показательным образцам народной музыкальной культуры Липецкой области в целом и выделяющие локальную традицию, распространённую на территории Елецкого, Задонского, Тербунского, Измалковского, Красненского, Долгоруковского районов, а также части Хлебенского и Лебедянского районов.

В исполнении на рояльной гармонике звучат и наигрыши под пляску: «Матаня», «Елецкая пляска» или «Елецкого», «Барыня»,

«Русского», «Бешеного», «Колчак», «Деда». Наигрыши «Матаня» и «Барыня» («Бешеного») распространены на всей территории бытования рояльной гармоники. Наигрыш под названием «Елецкая пляска» звучит в Липецком и Добровском районах Липецкой области. Наигрыши «Колчак» и «Деда» бытуют в Елецком районе Липецкой области и прилегающих к нему территориях.

Особой яркостью и специфичностью манеры игры выделяются исполнительские версии наигрыша в ситуации возвращения гармониста от возлюбленной девушки – «От неё». На территории бытования елецкой рояльной гармоники в этом случае могут звучать варианты, относящиеся к различным разновидностям наигрыша «Страдания» в зависимости от конкретной местности. Такие наигрыши отличаются нарочито медленным темпом, задержаниями на отдельных звуках, переходом в высокую тесситуру – «игра на нижних» (в нижней части правой клавиатуры). Это придаёт звучанию характерный насыщенный, пронзительный, яркий тембр. Часто «Страдания от неё» гармонист сопровождает пением частушек с соответствующим ситуации содержанием.

В зависимости от степени владения инструментом в традиции различаются два стиля игры – «простая игра» (пример № 2) и «игра с переборами» (пример № 3). «Простая игра» определяется установкой на четкое воспроизведение обобщенной основы наигрыша с минимальным варьированием, что приводит к упрощению фактуры. «Простая игра» является основой начального этапа обучения гармониста, но варианты такой игры исполняют и мастера-виртуозы, когда они хотят раскрыть особенности «старинной игры» («как отец играл»). Стиль «простой игры» может быть обусловлен конструкцией ранних видов инструментов.

Пример № 2 «Матаня». Фрагмент наигрыша «простая игра» исполнителя на рояльной гармонике Козлова Николая Захаровича<sup>6</sup>



## Пример № 3

«Матаня». «Игра с переборами»  
исполнителя на рояльной гармонике  
Миронова Николая Ивановича<sup>7</sup>

Индивидуальная интерпретация сложившихся в традиции приёмов игры определяет исполнительский стиль гармониста, который воплощается в так называемых «переборах». «Перебор» – вариант разработки наигрыша, отличающийся особой формой ритмического, мелодического, фактурного развития. Качественные характеристики и границы «перебора» различны: от вариантов мелодических оборотов до сложных фактурных построений периодов.

Гармонист-«рояльщик» А. И. Матюхин в одной фразе даёт сразу три различных определения «перебора»: «Есть аккорды, и есть перебор: голова придумывает, а пальцы выдают – всё это перебирают. Перебор – он зависит от человека. В зависимости от того, у кого насколько фантазии хватает. Если музыкант – человек-фантазёр, у него и перебор такой, а если нет, то у него – простая игра. Как её музыку перевернуть? Всю музыку надо перебрать и выбрать для себя по таланту и умению»<sup>8</sup>. В основном значении «игра с переборами» противопоставляется «простой игре» – «перебор» выделяет музыкантов, имеющих творческую фантазию («голова придумывает, а пальцы выдают»). Во втором значении «перебор» связан с мелодическим наполнением

наигрыша («есть аккорды, и есть перебор»). Третье значение – «перебор» отражает технику игры, степень виртуозности («пальцы перебирают»).

Б. Ф. Смирнов в первой монографической публикации гармонных наигрышей использует народный термин «перебор» в двух значениях: «перебор» как «сольно-инструментальный мелодически всегда устойчивый приём варьирования», и как характеристика индивидуального мастерства гармонистов («непрерывно и повсеместно гармонисты создают свои переборы и наигрыши») [10, с.7]<sup>9</sup>.

В монографии А. А. Мехнецова понятию «перебор» посвящён специальный раздел, в котором автор, исследуя вологодские инструментальные традиции, раскрывает большой спектр значений этого народного термина: индивидуальное мастерство, качественные характеристики, эстетическая оценка наигрыша, опознавательный признак («звуковой маркер») индивидуального стиля гармониста и локальной инструментальной традиции в целом, мелодическое и ритмическое варьирование («перебирать клавиши», «развивать мотивы»), структурный и завершённый в смысловом отношении фрагмент наигрыша (в связи с понятием «мотив») [5, с.123–133].

По сведениям, полученным от липецких и воронежских гармонистов-«рояльщиков», все определения «перебора», приведённые в работе А. А. Мехнецова, подтверждаются. Подчёркнём, что понятие «перебор» используется ими, в первую очередь, для характеристики манеры игры как локальной (от одной деревни до района), так и индивидуальной (исполнительский стиль конкретного гармониста).

В местных традициях встречаются понятия «основной перебор», «именной перебор», «бесконечный перебор». В трактовках народных музыкантов они получают особые определения: «основной перебор» – наиболее часто исполняемый музыкантом, составляющий основу наигрыша одного гармониста; «именной перебор» – закреплённый за определённым гармонистом; «бесконечный перебор» – игра с непрерывным варьированием мелкими длительностями.

Определение «именной перебор» относится как к небольшим фрагментам музыкальной ткани (5–7 звуков в особой комбинации), так и к развёрнутым построениям, объединяющим от двух тактов до трёх периодов. «Именные переборы» в сфере общения гармонистов закрепляются в основном за выдающимися музыкантами, при этом сам ис-





полнитель не считает себя «автором» того или иного «перебора». Так, например, «перебором Королькова» (известный исполнитель на елецкой рояльной гармонике из посёлка Боринское Липецкого р-на Липецкой области) называется начальное построение – период наигрыша, с которого музыкант начинает игру. Перенимая манеру игры мастера, гармонисты имитируют «именные переборы», а затем перерабатывают их по-своему. «Ещё в детстве, придешь домой утром, думаешь, кто там лучше играл на “магане”? В сад уйду, сажусь, а бабушка ругается. У ней утирка была – по горбу щёлк, я тогда к речке. Ищу-ищу, поймалось в мыслях: у него – так, а я – по-своему. И эту неделю или три... – и всё, она поймана на гармошке. Теперь, чтобы он её дюже не перенял (кто другой), надо мне поменять – я своё кладу, а он ловит моё. Потом чувствуешь на гармошке, вот тут он у меня перенял, а он чувствует, где-то что-то я перенял. Иной раз ночь не спишь, во сне гармошка играет»<sup>10</sup>.

При сравнительном изучении вариантов наигрышей, исполненных различными гармонистами, наблюдается родство их мелодического наполнения и складывается общее представление о том, что «перебор» служит опознавательным признаком локальной инструментальной традиции игры.

Ещё одно значение указывает на композиционную роль «перебора» – выделение сольных инструментальных проигрышей в общей вокально-инструментальной форме, для определения которых также некоторыми гармонистами используется понятие «перебор». «Именные переборы» чаще всего исполняются во время инструментального проигрыша, но могут исполняться и в любой части музыкальной формы.

В настоящее время на территории Липецкой области и северных районов Воронежской области традиция игры на елецкой рояльной гармонике является самым активным, интересным и показательным элементом современной народной музыкальной культуры. Вместе с тем, по результатам экспедиционных исследований, по сравнению с 1980–1990 годами, традиция игры на елецкой рояльной гармонике и сам инструмент сегодня в значительной степени утратили плотность и активность бытования, но при этом сохранились на всей вышеописанной территории. Важным является и тот факт, что в современной городской народной музыкальной культуре возрастает интерес к инструменту среди среднего и молодого поколения жителей Липецкой области.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Традиции игры на рояльной гармонике бытуют на территории Липецкой области (Измалковский, Красненский, Лебедянский, Елецкий, Задонский, Липецкий, Тербунский, Грязинский, Хлевенский, Усманский, частично Добровский, Долгоруковский, Добринский районы), а также северных районов Воронежской области (Нижедевицкий, Семилукский, Рамонский, Верхнехавский, Новоусманский районы).

<sup>2</sup> Материалы совместной экспедиции КЭМ ВГАИ и ФЭЦ СПбГК, зима 2009. Фото 1: ФЭЦ СПбГК № 244-F53. Фото 2: ФЭЦ СПбГК № 244-F53. Фото 3: ФЭЦ СПбГК № 244-F31. Фото 4: ФЭЦ СПбГК № 244-F32.

<sup>3</sup> Более подробно о конструкции и производстве рояльной гармонике см.: [9].

<sup>4</sup> В нотации звукорядов звуки, воспроизводимые белыми (основными) клавишами, – не заштрихованы, звуки, воспроизводимые дополнительными клавишами (или вторым рядом клавиш), – заштрихованы. В целом, нотации звуков рояльной гармонике приводятся с определённой долей условности, так как в реальном звучании при нажатии клавиши воспроизводятся одновременно несколько звуков, настроенных в унисон или октаву.

<sup>5</sup> Сведений о соединении в инструментальный ансамбль елецкой рояльной гармонике и духовых инструментов не зафиксировано.

<sup>6</sup> Исполнитель на рояльной гармонике Козлов Николай Захарович, 1938 г. р., зап.: Бессонова Е., Вознесенская Н., Дуванова В., лето 2004 г. Нотация Петровой Е. М. – Архив КЭМ ВГАИ № 1358/19; 1359/7; 1360/7: с. Завальное, Усманский р-н, Липецкая обл.

<sup>7</sup> Исполнитель на рояльной гармонике Миронов Николай Иванович, 1924 г. р., зап.: Бессонова Е., Вознесенская Н., Дуванова В., 2004 г. Нотация Петровой Е. М. – Архив КЭМ ВГАИ № 1359/38/2; №1360/30/2; №1363/2/2: д. Ростовка, Усманский р-н, Липецкая обл.

<sup>8</sup> Исполнитель на гармониках Матюхин Афанасий Иванович, 1929 г. р. – Архив КЭМ ВГАИ № 1623/19: г. Елец, Елецкий р-н, Липецкая обл.

<sup>9</sup> Рассматриваемое в ряде работ в таком же значении понятие «колоно» на исследуемой территории применяется в основном по отношению к наигрышам на балалайке и в связи с этим в данной работе не рассматривается.

<sup>10</sup> Исполнитель на рояльной гармонике Кудинов Михаил Иванович, 1936 г. р. – Архив КЭМ ВГАИ № 1535/6: с. Пластинки, Усманский р-н, Липецкая обл. Стилистические особенности речи в цитате сохранены.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богина Е. Г. О соотношении вокального и инструментального в южнорусской частушке: на примере вокально-инструментальных традиций Липецкой области // Фольклор: современность и традиция: матер. Третьей междунар. конф. памяти А. В. Рудневой / ред. Н. Н. Гилярова, Е. В. Битерякова. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. С. 104–112.
2. Богина Е. Г. «Страдания на три четверти». Об одной из неплясовых частушечных форм Верхнего Подонья // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования: матер. Четвёртой междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2012. С. 84–91.
3. Богина Е. Г. Феномен «частушечного» звука (по материалам Московской консерватории 1993–2002 гг. // Звук в традиционной народной культуре. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 194–208.
4. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
5. Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / науч. ред. И. С. Попова. Вologda: Вологодский областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005. 220 с.
6. Мирек А. М. Гармоника: прошлое и настоящее: научно-историческая энциклопедическая книга. М.: Музыка, 1994. 534 с.
7. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 130 с.
8. Новосельский А. А. Книга о гармонике. М.; Л.: Издание Наркомата местной промышленности РСФСР, 1936. 92 с.
9. Петрова Е. М. Рояльная гармоника: конструктивные особенности, традиционный промысел и технология производства // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: сб. матер. Всерос. конф. 2008–2010 годов / отв. ред. И. Б. Теплова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 576–604.
10. Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов. М.: Сов. композитор, 1962. 171 с.
11. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие: в 2 т. М.: Музыка, 2007. Т. 1. 400 с.; Т. 2. 656 с.

## REFERENCES

1. Bogina E. G. O sootnoshenii vokal'nogo i instrumental'nogo v yuzhnorusskoy chastushke: na primere vokal'no-instrumental'nykh traditsiy Lipetskoy oblasti [On the Correlation of Vocal and Instrumental in the Southern Russian Chastushka: Using the Example of the Vocal and Instrumental Musical Traditions of the Lipetsk Region]. *Fol'klor: sovremennost' i traditsiya: mater. Tret'ey mezhdunar. konf. pamyati A. V. Rudnevoj* [Folklore: Modernity and Tradition. Materials from the Third International Musicological Conference in Commemoration of A.V. Rudneva]. Edited by N. N. Gilyarova. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2004, pp. 104–112.
2. Bogina E. G. "Stradaniya na tri chetverti". Ob odnoy iz neplyasovykh chastushechnykh form Verhnego Podon'ya ["Suffering in Three Quarters". Concerning One of the Non-Dance Forms of the Chastushkas in the Upper Don Region]. *Fol'klor: istoricheskaya traditsiya i sovremennye polevye issledovaniya: mater. Chetvertoy mezhdunar. nauch. konf. pamyati A. V. Rudnevoj* [Folk Music: Historical Tradition and Modern Areal Researches. Materials from the Fourth International Musicological Conference in Commemoration of A.V. Rudneva]. Edited and Compiled by N. N. Gilyarova and E. V. Biteryakova. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory Press, 2012, pp. 84–91.
3. Bogina E. G. Fenomen "chastushechnogo" zvuka (po materialam Moskovskoy konservatorii 1993–2002 gg. [The Phenomenon of the "Chastushka" Sound (Based on Materials of Moscow Conservatory 1993–2002)]. *Zvuk v traditsionnoy narodnoy kul'ture* [Sound in Traditional Folk Culture] Moscow: Nauchtekhlitizdat, 2004, pp. 194–208.
4. Vertkov K. A. *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 280 p.
5. Mekhnetsov A. A. *Kirillovskaya garmon'-khromka v traditsionnoy kul'ture Belozer'ya* [The Kirillov Accordion-Khromka in the Traditional Musical Culture of Belozerye]. Scholarly Editor I. S. Popova. Vologda: Vologda Regional Scholarly-Methodical Center of Culture and Developing Qualifications, 2005. 220 p.
6. Mirek A. M. *Garmonika. Proshloe i nastoyashchee: Nauchno-istoricheskaya entsiklopedicheskaya kniga* [The Harmonica. Past and Present: Academic Historical Encyclopedic Book]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 534 p.
7. Mirek A. M. *Spravochnik po garmonikam* [Reference Book on the Harmonica]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 130 p.
8. Novosel'skiy A. A. *Kniga o garmonike* [A Book on the Harmonica]. Moscow; Leningrad: Izdaniye Narkomata Mestnoy Promyshlenosti RSFSR Press, 1936. 92 p.
9. Petrova E. M. *Royal'naya garmonika: konstruktivnye osobennosti, traditsionnyy promysel i tekhnologiya proizvodstva* [The Piano Harmonica: Features of Construction, Traditional Trade and Technology of Production]. *Narodnaya traditsionnaya kul'tura v obrazovatel'nykh programmakh i nauchnykh issledovaniyakh: sbornik mater. Vseros. konf. 2008–2010 godov* [The Traditional Culture of Folk Music in Educational Programs and Scholarly Studies: Compilation of Articles from the Russian Conference 2008–2010]. Executive editor I. B. Teplova. St. Petersburg: Publishing Polytechnic University, pp. 576–604.
10. Smirnov B. F. *Iskusstvo sel'skikh garmonistov* [The Art of Village Harmonica Players]. Moscow: Sovetskiy kompozytor Press, 1962. 171 p.
11. Shchurov V. M. *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: uchebnoe posobie* [Genres of Russian Folk Music: Tutorial Manual]. In Two Volumes. Moscow: Muzyka Press, 2007. Vol. 1. 400 p.; Vol. 2. 656 p.

### Традиции игры на рояльной гармонике (Липецкая и Воронежская области)

Статья посвящена елецкой рояльной гармонике – традиционному музыкальному инструменту, получившему широкое распространение на территории Липецкой области и северных районов Воронежской. Рояльная гармоника сохранилась во всех сферах художественной деятельности благодаря высокому качеству производства и эталонным для данной локальной традиции конструктивным и темброво-тесситурным характеристикам. Инструментально-вокально-хореографические формы в составе жанров музыкального фольклора Липецкой области и северных районов Воронежской области с 30-х годов XX века и до настоящего времени занимают центральное положение. В традиции наблюдается большое разнообразие вариантов наигрышей, выявляются две жанровые группы наигрышей: «под пляску» и «под проходку». Среди инструментальных ансамблей в составе с рояльной гармо-

никой особой яркостью и выразительностью обладает дуэт – рояльная гармоника и бубен, активно бытующий в южном ареале. По степени владения инструментом выделяются два стиля игры – «простая игра» и «игра с переборами». «Простая» показательна в отношении сохранения (или воплощения) особенностей «старинной игры» – «как раньше играли». «Игра с переборами» определяет исполнительские варианты традиционных наигрышей в интерпретации гармонистов-виртуозов, представляет различные приёмы варьирования. Начиная с первых моделей, в рояльной гармонике были заложены конструктивные особенности, определившие технику игры на инструменте.

**Ключевые слова:** елецкая рояльная гармоника, фольклор Липецкой и Воронежской областей, русские народные наигрыши, «игра с переборами»

### Traditions of Performance on the Piano Harmonica (The Lipetsk and Voronezh Regions)

The article is devoted to the piano harmonica from the Yelets Region – a traditional musical instrument, which has received a wide usage on the territory of the Lipetsk Region and the northern areas of the Voronezh Region. The piano harmonica has been preserved in all spheres of artistic activity as the result of a high quality of production and constructive and timbral-registral characteristic features that are exemplary for the given regional tradition. The instrumental, vocal and choreographic forms comprising the different genres of folk music of the Lipetsk Region and the northern areas of the Voronezh Region since the 1930s and up to the present day form the central focus of the article. The musical tradition demonstrates an immense diversity of variants of the folk tunes and discloses two genre-related groups of folk-tunes: “dance tunes” and “walking tunes.” Among the instrumental ensembles incorporating the piano harmonica, special brilliance and expressiveness is characteristic

of the duo of the piano harmonica and the tambourine, which is immensely popular in the southern areas. In dependence on the level of mastery of the instrument, two styles of performance become distinctly visible – “elementary playing” and “playing with plunks.” “Elementary playing” is indicative in regards to preservation (or manifestation) of the peculiarities of “traditional, historical playing” – “the way they played before.” “Playing with plunks” defines the variants of performing traditional folk tunes in the interpretation of virtuoso harmonica players, presenting various techniques of variation. Beginning with the first models, constructive features have been introduced into the piano harmonica, defining the technique of performance on the instrument.

**Keywords:** the Yelets piano harmonica, folk music of the Lipetsk and Voronezh Regions, Russian folk tunes, “playing with plunks”

#### **Петрова Есения Михайловна**

преподаватель кафедры этномузыкологии

*E-mail: petrova-eseniya@mail.ru*

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова

Российская Федерация 190000, Санкт-Петербург

#### **Yesenia M. Petrova**

Faculty member of the Ethnomusicology Department

*E-mail: petrova-eseniya@mail.ru*

St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory  
Russian Federation 190000, St. Petersburg



А. А. МИХАЙЛОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 786.7

## ВАРИАНТНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КОМПОЗИЦИИ САРАТОВСКИХ ГАРМОНИСТОВ «САРАТОВСКИЕ ПЕРЕБОРЫ»\*

Понятия варианта и собственно *вариантности* в народном искусстве достаточно полно разработаны в этномузыковедении. Исходной позицией служит процессуальная концепция музыкальной формы Б. В. Асафьева [2]. Асафьевское толкование формы с процессуальной и кристаллической стороны даёт возможность выявить в фольклорном исполнительском творчестве стадийный подход – от импровизации к вариантности. Так, анализируя импровизационные находки народных музыкантов, учёный отмечал: «В одних этих наигрышах столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издёвки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отражении целый громадный набор ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики. А казалось бы, круг основных характерных интонаций, ритмоформул и пальцевых технических навыков тут должен быть очень ограничен» [2, с. 19–20]. И далее: «В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно-комплексные звучания, связанные с изощрённой мелизматикой. Тут ещё играет большую роль акцентный ритм (...неожиданных... смещённых акцентов, очень остроумных переносов), которые разно проявляются в инструментальной... интонации» [там же, с. 20]. Но завершение импровизационного колорирования Асафьев видит в конечном результате – вариантности: «Творчество в сфере бытовых интонаций, большей частью импровизационное, не фиксирующее себя в нотной записи, но всё-таки накапливающее схемы и формулы, на традиционной основе которых рождаются новые варианты» [там же, с. 82].

Вариантность в фольклоре можно отнести к типу искусства, когда, по словам Ю. М. Лотмана, «эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений» [3, с. 16]. Этот тип искусства изначально ориентирован «на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных форм» [там же].

Понятие музыкальной вариантности и её аналитические формы представлены в трудах А. В. Рудневой, И. И. Земцовского, И. В. Мацеевского, В. М. Щурова и других учёных. По И. Земцовскому, *вероятностная* природа народного искусства – это его неотъемлемая сущность. О множественности результатов в народном инструментальном творчестве пишет И. В. Мацеевский: «Оно [произведение. – А. М.] существует во множестве творческо-исполнительских актов искусства как некая образно-стилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множественность путей прочтения» [4, с. 160]. И далее: «Вариантность обусловлена природой традиционного инструментализма, отражает множественность путей и возможностей структурных воплощений определённой образно-стилевой идеи, лежащей в основе конкретного произведения народной музыки» [там же, с. 162].

Множественность версий зависит от ряда причин. Так, А. И. Мозиас убедительно показывает связь социопсихологических особенностей индивидуальности или певческого коллектива с музыкально-стилевой варианностью [5, с. 96–103]. Другие формы политекстуальности вырастают из индивидуальной природы самой традиции, её уникальности, как и из психологических установок исполнителя-творца. Иногда они трактуются аутентичными музыкантами, которые не фиксируют формы различия в повторах, определяя их как «то же самое». Но порой они сами, анализируя свою игру, логично объясняют феномен вариантности. Например, И. А. Карлин, один из ярких исполнителей на саратовской гармонике, поясняет, что процесс творчества происходит у него «непроизвольно»: «...если играю произведение, то замечаю, что лет через десять это уже совсем другое произведение – что-то добавилось, что-то убавилось, и произведение меняется. Я заметил, что это помимо меня происходит»<sup>1</sup>. О проявлении самобытной исполнительской манеры и собственной стилистики наигрышей астраханский гармонист А. И. Подосинников говорит так: «Какая-то своя игра вышла из всего: даже их вещи я играю – у меня как-то они получаются по-своему. Плохо это, или хорошо? ... Очевидно, скорее всего, самобытность-то и есть в этом, что непохожи,

\* Исследование проведено при поддержке гранта РГНФ – проект № 14-04-180120.





если мы будем все похожи друг на друга – какой же интерес в нас во всех будет?»<sup>2</sup>.

Это стремление народных музыкантов сохранить изначально усвоенный «архетип», естественно сочетается с последующим творческим инициативным воссозданием, где возникает неповторимость художественного образа. Очевидно, что вариативность как неотъемлемая категория всякого фольклорного произведения реализуется в каждом традиционном жанровом ареале по-своему, отражая его индивидуальные особенности. Поэтому следует говорить о вариативной природе звуковой формы в фольклоре как о *динамической, сложно организованной и мобильно «открытой» системе*, предполагающей реализацию творческого индивидуума, опирающегося на выработанный в коллективной практике комплекс стилевых свойств.

Данное положение даёт возможность рассматривать саратовскую гармошечную традицию как уникальное явление русской народной инструментальной культуры со своей особой вариативной системой. Если песенный фольклор, как свидетельствуют многочисленные записи, предполагает порой кардинальное отсутствие тождества в вариантах (один и тот же сюжет развивается в разных стилевых традициях – северной – южной – западной и т. п.), то *саратовские наигрыши («переборы»)* представляют собой *единую локальную традицию*, ограниченную соответствующей территорией и социумом. Здесь коммуникативность индивидуумов (отдельных исполнителей) становится решающим актом в создании стереотипов формы, вводя артефакт в коллективный творческий процесс. Таким образом происходит возникновение собственно фольклорного произведения.

Результатом творческого освоения и развития саратовскими аутентичными музыкантами гармошечного музицирования стало создание ими многочисленных композиций «Саратовские переборы». Они состоят из комплекса песенных тем, структурирующих всю форму. Отсюда проистекает многоуровневая система вариантности в виде процесса развития-преобразования.

Первая из них – *структурная вариантность*, основанная на различных композиционных версиях песенных тем. Устойчивой темой стал частушечный напев «Гармонисту есть название», с которого и начинаются, как правило, все «Переборы». Однако последующее развитие у каждого исполнителя выявляет свою версию набора песенных тем. Например, у гармониста В. И. Жернова (1920 г. р.) «Саратовские переборы» (записаны в 2001) состоят из следующих песенных тем: «Гармонисту есть название», «Пересохни, Волга-речка» (Жигули), «Весной Волга разольётся», «Выйду, выйду в чисто поле». Исполнительский вариант «Саратовских переборов» И. Я. Паницкого (1906–1990; время записи – 1970-е гг.), содержит следующие темы: «Гармонисту есть название», «Сирота

я без привету», «Пересохни, Волга-речка» (Жигули), «Расстается лед с водою», «Заболела Дунина головка», «Весной Волга разольётся». Этот перечень вариантов в структуре «Переборов» можно продолжать.

Подобная процессуальность фольклорного текста включается в систему: *повтор – преобразование*. Повтор является неотъемлемой стороной развития всякого фольклорного произведения. «Формы повторности в музыке, – пишет В. В. Протопопов, – исключительно богаты, без неё не может обойтись, в сущности, ни одно реалистическое музыкальное произведение. Для нас необыкновенно важно, что корни её лежат в народном творчестве. Являясь, пожалуй, наиболее древним принципом музыкального развития, повторность за многие века получила не только широчайшее распространение, но и глубочайшие преобразования» [6, с. 3]. Эти мысли подтверждает М. Г. Арановский, отмечая, что «в музыке ... повтор играет колоссальную роль. Об этом свидетельствует, например, практика таких фольклорных жанров, как заклинания, заклички, плачи, колядки и др.» [1, с. 84].

Однако утилитарный аспект повторности влечёт за собой следующий важнейший этап – *повтор с элементами преобразования*.

Несмотря на осознанную установку аутентичных исполнителей к устойчивости и сохранению элементов традиции (как играл «учитель»), воссоздание не бывает абсолютно тождественным. Здесь вступает в силу биологический закон вариантности всего сущего как основного феномена жизни вообще, во всех её проявлениях.

В результате при повторах возникают неосознанные (вначале) установки на обновление музыкального текста, происходящие из неповторимости индивида: его физиологических особенностей (рук, пальцев, кисти), психического склада, социального жизненного и эстетического опыта. Так, гармонист из Калмыкии Б. Э. Очаев удивлялся: «На танцах играется долго, надоедает и непроизвольно меняешь ... вдруг получается новая фигура – по-другому играешь»<sup>3</sup>.

Здесь проявляется новый этап жизни фольклорного произведения: его *преобразование* как способ развития и обновления. Пути *преобразования* многочисленны. В искусстве саратовских гармонистов наиболее объективными являются *вариационные* процессы.

Проследить механизм превращения «истока» в фольклорный «результат» практически невозможно, так как здесь уже объективно сложился фольклорный факт по схеме «вариант-вариант». Но искусство саратовских гармонистов в определённой мере предоставляет такую возможность, поскольку мы имеем дело с песенным первоисточником и его реализацией в инструментальной транскрипции.

В результате возникает следующий уровень вариантности, который представляет собой процессу-

альность на основе вариационности «тожественного порядка» (термин В. В. Протопопова), выявляющей индивидуально-импровизационное начало. Здесь вариантная разработка песенной темы (объективация фольклорного текста) протекает от её повтора до импровизационно-разработочного типа с неповторно-индивидуальной «подачей».

Вариативная разработка темы у саратовских гармонистов, с одной стороны, представляет собой строгую фигурационную форму на мелодическую тему (тип *sorgano ostinato*), семантику которой можно охарактеризовать как утверждение одного эмоционального состояния с разными его выразительными гранями. С другой, – в них ярко проявляется вариативно-импровизационное начало, к которому относятся эпизодическое гетерофонное расщепление мелодии на двухголосие, заполнение её проходящими звуками, ритмически-репетиционное расщепление одного тона, движение по разложенным трезвучиям, септаккордам и т.п.

Всё это в совокупности создаёт вариативный образ высшего порядка, выходя на иной уровень вариантности, который можно охарактеризовать как *коммуникативный тип*. Данная композиционная форма выявляет сложный тип повторности песенной темы, сочетающийся с её вариационной разработкой. В ней мелодика песенной темы, её общие ритмические и формообразующие компоненты сохраняются, но они вовлекаются в развитую ритмо-подголосочную систему «сопровождения» темы, образующей с ней семантический симбиоз. Этот процесс убедительно прослеживается при сопоставлении песенной темы и её варианта в игре гармониста (примеры № 1, 2).

#### Пример № 1

«Жигули»

в исп. Л. А. Руслановой<sup>4</sup>

*J* = 110

5 Пи-ре - сох - ли Вол - га - реч - ка, Жи-гу - ли, вы жи-гу - ли. Пи-ре -

9 стая ба - леть сар - деч - ка, да - чи - во ж вы до - вя - ли. Лен-ты

Иной, *развивающийся* тип вариационной повторности этой же темы («Жигули») можно наблюдать в искусстве другого старейшего гармониста (ныне ушедшего из жизни) – В. В. Седова. Здесь исполни-

#### Пример № 2

«Саратовские переборы»

в исп. В. И. Жернова<sup>5</sup>

тель значительно «вуалирует» тему с помощью ритмического «развёртывания» её звукового состава, изменения интонационных элементов, придания им коммуникативного характера (пример № 3).

#### Пример № 3

«Саратовские переборы»

в исп. В. В. Седова<sup>6</sup>

Таким образом, не нарушая общей образно-стилевой основы, каждый исполнитель находит свой комплекс формообразующих элементов, которые придают неповторимое своеобразие тематическому материалу.

Эти и подобные примеры вариантного изложения тематического материала позволяют видеть особый коммуникативный тип вариативности, основанный на органичном соединении принципа повторности, вариационности с импровизационно-разработочным методом, что создаёт неповторимо оригинальный художественный результат.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из личной беседы с автором статьи.

<sup>2</sup> Из личной беседы с автором статьи.

<sup>3</sup> Из личной беседы с автором статьи.

<sup>4</sup> Нотация и текст приводятся по архивной записи частушки в исполнении Л. Руслановой (Великие исполнители XX века. Лидия Русланова. 2 CD. Диск 1. MOROZ RECORDS, 2001).

<sup>5</sup> Записано от В. И. Жернова, 1920 г. р. Запись автора статьи, Саратов, 2001.

<sup>6</sup> Исп. В. В. Седов, 1928 г. р. Запись А. С. Ярешко, Саратов, 1989.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 162 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 138 с.
4. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 518 с.

5. Мозиас А. И. Исследование народно-песенного исполнительства (на материале одного эксперимента) // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / ред. В. Е. Гусев; ЛГИТ-МиК. Л., 1983. С. 96–103.
6. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 152 с.

## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzikal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 343 p.
2. Asaf'ev B. V. *O narodnoy muzyke* [On Folk Music]. Compiler I. Zemtsovskiy, A. Kunanbaeva. Leningrad: Muzyka Press, 1987. 162 p.
3. Lotman Yu. M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Issues of Film Aesthetics]. Tallin: Eesty raamat, 1973. 138 p.
4. Matsievskiy I. V. *Narodnaya instrumental'naya muzyka fenomen kul'tury* [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]. Almaty: Dayk-Press, 2007. 518 p.

5. Mozias A. I. *Issledovanie narodno-pesennogo ispolnitel'stva (na materiale odnogo eksperimeta)* [Investigation of Performing Folk Songs (on the Basis of One Experiment)]. *Metody izucheniya fol'klora: sb. nauch. tr.* [Methods of Studying Folklore: Collection of Scholarly Papers]. Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema. Ed. V. E. Gusev. Leningrad, 1983, pp. 96–103.
6. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [Processes of Variation in Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 152 p.

### Вариантные процессы в традиционной композиции саратовских гармонистов «Саратовские переборы»

Статья посвящена ареальным исследованиям инструментального фольклора. В ней рассматриваются вопросы вариантности и множественности исполнительских версий в традиционном музицировании на саратовской гармонике. Исследуются различные формы структурных воплощений образно-стилевой идеи: развивающийся и коммуникативный типы вариационности как способы реализации художественного мышления традиционных исполнителей. Формы политекстуальности вырастают из индивидуальной природы самой традиции, её уникальности, а также из психологиче-

ских установок исполнителя-творца. Приведённые в статье примеры вариантного изложения тематического материала позволяют видеть особый коммуникативный тип вариативности, основанный на органичном соединении принципов повторности, вариационности с импровизационно-разработочным методом, что создает неповторимо оригинальный художественный результат.

**Ключевые слова:** фольклор, традиционный инструментализм, саратовская гармоника, повтор, вариантность

### Variant Processes in Traditional Composition of Saratov-Based Harmonica Players "Saratov Sweep"

The article is devoted to areal research of instrumental folk music. It examines issues of variant development and multiplicity of performing versions in traditional music-making on the Saratov harmonica. Various diverse forms of structural manifestations of image- and style-related ideas are researched: the developing and communicative types of variation as means of realization of the artistic thinking of traditional performers. The respective forms of poly-textuality emerge from the individual nature of the tradition itself, its uniqueness, as well as the psychological

orientation of the performer, who is the creator of the music. The examples of variant exposition of thematic material cited in the article make it possible to observe a special communicative type of variation development based on an organic connection of the principles of repetition and variation with an improvisational-developmental method, which generates an inimitably original artistic result.

**Keywords:** folk music, traditional instrumentalism, Saratov harmonica, repeat, variant development

#### Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии  
E-mail: [jareshko@mail.ru](mailto:jareshko@mail.ru)  
Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова  
Российская Федерация, 410012 Саратов

#### Alevtina A. Mikhailovna

Candidate of Arts,  
Associate Professor at the Department of Solo Singing  
and Ethnomusicology  
E-mail: [jareshko@mail.ru](mailto:jareshko@mail.ru)  
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory  
Russian Federation, 410012 Saratov



Т. Н. СМИРНОВА

*Воронежская государственная академия искусств*

УДК 787.8

## ДОМРОВЫЕ ШТРИХИ И ИХ КОРРЕЛЯЦИЯ СО ШТРИХАМИ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ

Прежде чем непосредственно включиться в осмысление домровых штрихов, соотнося их в необходимых случаях (в частности, при выполнении аранжировок и транскрипций<sup>1</sup>) со штрихами других инструментов, представляется целесообразным затронуть вопрос о самом понятии штриха. С наиболее широкой точки зрения определение понятия не зависит от конкретного инструмента (стакато – универсальный приём, предполагающий отрывистое, дискретное звучание, производимое любым инструменталистом или певцом). Это позволяет использовать дефиниции, данные музыкантами разных профессий.

Широко известны определения штриха, принадлежащие исследователям основ баянной игры. Так, П. Говорушко называет штрихами «способы звукоизвлечения, различные по характеру и окраске звучания» [3, с. 51], а А. Онегин пишет о тех же способах, обусловленных приёмами [10, с. 22], в чём можно усмотреть тавтологию. Данные определения подвергает критике М. Имханицкий [6, с. 25–26], указывая на то, что способы, во-первых, сами по себе не могут иметь характер, а, во-вторых, они фактически и являются приёмами. Подобную критику в какой-то мере можно считать редакционной: авторы собственно вопрос, видимо, направляют верно: штрихи – это действительно некие приёмы, позволяющие достичь требуемой звучности, определённого окраса тона, придав ему, тем самым, соответствующий характер. Такие приёмы служат, в сущности, решению задач артикуляции, под которой И. Браудо понимает «искусство исполнять музыку, и, прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов» [1, с. 43].

Более развёрнутое определение штрихов даёт Б. Егоров: «Это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приёмами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения» [5, с. 119]. Здесь, однако, несколько расплывчатым представляется словосочетание «формы звуков».

Обстоятельно и полномерно формулирует понятие штриха М. Имханицкий: «Штрих – это характерная деталь артикуляции, определяющая в ней меру связности-раздельности и акцентности-безакцентности каждого из сопряжённых между собой звуков» [6, с. 29]. Слово «деталь» в определении представляется

возможным заменить на словосочетание «составная часть». С учётом этого констатируем исключительно важное присовокупление к альтернативе «слитность-раздельность» ещё одной альтернативы, относящейся также к произношению, – «ударность-безударность» (или, скажем по-другому, «акцентность-безакцентность»).

Напомним, что И. Браудо считал равноценными термины «произношение» и «артикуляция». При этом он фиксировал внимание на том, что понятие «артикуляция» привнесено в музыковедение из науки о языке, в рамках которой оно обычно указывает на артикулирование слогов, их отчётливость, обособляемость и расчленённость при произношении.

В контексте суждений об ударности-безударности уместно сослаться на положения Е. Назайкинско-го об атаке, которая в совокупности со связностью-раздельностью определяет характер интонационного произнесения: «... на фортепиано ... момент атаки – это, собственно, единственный активный момент туше. На большинстве музыкальных инструментов атака является определяющей характеристикой звука...» [9, с. 256].

Рассуждая далее о специфике звукоизвлечения на разных инструментах, исследователь обратил внимание, что если на рояле положение пальца на клавише и ступни на педали сохраняются, пока длится звук, то на скрипке смычок может вестись равномерно или с изменением скорости, а зазор, образующийся при смене направления его движения, по возможности маскируется. К подобным результатам, хотя и достигаемым особыми приёмами, стремятся и духовики: «После активного движения языка органы артикуляции устанавливаются в более или менее неподвижном положении или подготавливаются к следующему акту» [9, с. 258].

Обращаясь непосредственно к теме статьи, приходится констатировать, что заявленной в ней проблеме не уделялось до сих пор должного внимания. При этом в практике домрового исполнительства очевидна её актуальность.

В существующих пособиях по игре на домре наблюдается терминологически-понятийный разнобой. Некоторые (среди них и укоренившиеся) определения представляются неточными, а в отдельных случаях и ошибочными. В одних домровых методиках штрихи относятся к приёмам игры, способам зву-





коизвлечения и характеризуются обычно через описание движений. Так, *non legato* часто трактуется только как раздельное исполнение ударами вверх и вниз (не забудем, однако, что его можно озвучить и с использованием тремоло). В других источниках вводится ещё и не вполне корректное понятие «штриховая игра», означающее «воспроизведение звука одиночными ударами в разные стороны» [13, с. 21]. Небесспорен и термин «дубль-штрих», прочно вошедший в обиход домристов. Им принято называть «равномерное чередование ударов медиатора по струне в разные стороны» при повторении одного звука» [12, с. 18]. Необъяснимым образом такое же чередование разных по высоте звуков определяется переменным ударом.

Как видно, в представленных методиках (а их число можно было бы и увеличить) единой систематизации домровых штрихов не существует, да и к штрихам подчас причисляются явления, не имеющие к ним отношения. Это позволяет использовать для их классификации некоторые параметры системы М. Имханицкого, обобщающей практику баянного исполнительства. Понятно, что при «переложении» на иной инструментарий они неизбежно корректируются и частично меняются. Но отмеченная выше опора на критерии связности-раздельности и акцентности-безакцентности представляется в полной мере приемлемой. Это чрезвычайно важное обстоятельство учтено в предлагаемой ниже условной классификации домровых штрихов<sup>2</sup> (см. Таблицу 1).

Таблица 1  
Классификация домровых штрихов

Типы штрихов		Разновидности штрихов и их обозначения <sup>3</sup>
1. Слитные	Легатные	<i>legatissimo, legato</i> –  <i>portato</i> –  <i>portato accento</i> – 
2. Раздельные	1. Нон легатные	<i>detache, tenuto</i> –  <i>marcato, marcatissimo</i> –  <i>sforzando (sf, sfz), non legato</i>
	2. Отрывистые, стаккатные	<i>martele</i> –  или  <i>staccato, staccatissimo</i> – 

Предлагаемые ниже трактовки домровых штрихов при осуществлении аранжировок для этого инструмента помогут учесть их отличие от аналогичных, но не всегда с ними идентичных штрихов на других инструментах. Впрочем, описание и уточнение штриховых параметров музыкального текста служит не только практическим и педагогическим целям, но и, быть может, в первую очередь, сугубо научным. Ведь без постижения этой почти неисследованной сферы

домрового искусства, ни одна из отмеченных целей не может быть достигнута. Не будут решены и задачи аналитического подхода к музыкальным текстам, в том числе к аранжировкам, в которых штрихи являются одной из значимых составляющих. Их выбор здесь не менее важен по сравнению с выбором фактур, соответствующих инструментов.

Дадим необходимые пояснения к Таблице 1. Самыми связными в слитной артикуляции являются штрихи *legato* и *legatissimo* (от итал. *legare* – связывать). Причём *legatissimo* предполагает некоторое наложение звуков при предельно мягкой атаке, что, как заметил М. Имханицкий, свойственно кнопочно-клавишным инструментам (на баяне это достигается с помощью меха, а на фортепиано – педали).

В не меньшей, если не в большей степени соответствующие эффекты достижимы на скрипке и других струнно-смычковых инструментах. На них слитная, связанная игра изначально органична и является преимущественной; соединение ряда звуков особенно часто осуществляется на одном движении смычка без отрыва от струны.

На домре звуки могут быть и сильно связывающимися друг с другом и чётко отчлняющимися один от другого. Но если певучесть тремолируемого *legato* заложена в самом приёме *tremolo*, то добиться слитности при игре ударами значительно сложнее. А так называемая «певучесть виртуозной техники» (речь идёт о переменных ударах в предельно быстрых темпах) является отличительной чертой игры только больших мастеров.

При слитной артикуляции переход с ноты на ноту и из позиции в позицию должен быть по возможности менее заметен. В основном это достигается средствами точно выверенной аппликатуры, о чём может свидетельствовать следующая таблица (Таблица 2).

Помимо аппликатурных факторов эффекту слитности могут способствовать: а) соединение звуков приёмом додерживания предыдущего лада домры пальцами левой руки; б) мягкая атака, которая достигается за счёт игры правой рукой «со струны» (то есть без удара и нажима).

Особая сложность в реализации на домре штриха *legatissimo* связана с конструкцией инструмента, на грифе которого лады разделены железными порожками. Не случайно некоторые фрагменты произведений, в которых композиторами предписывается исполнение *legatissimo*, фактически артикулируются *legato*. Это предопределяется сущностными

Таблица 2  
Аппликатура и позиции на трёхструнной малой домре

струны позиции	III – ми	II – ля	I – ре
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			

особенностями именно домровых штрихов, в отличие от штрихов на других инструментах. Впрочем, и на струнно-смычковых инструментах при игре, например, на одной струне грань между *legato* и *legatissimo* практически исчезает, а ремарка *legatissimo* сохраняет своё значение лишь как фактор психологического воздействия на исполнителя, условно призывая его к особо связному артикулированию.

*Portato* (от лат. *portare* – утверждать) также относится к связной игре, но отличается от *legato* некоторой активностью атаки каждого мелодического звука. На домре это осуществляется за счёт нажима на струну при взятии очередного тона. На баяне аналогичный эффект достигается путём толчка и пунктирного ведения меха, а на скрипке – с помощью мягкого выделения каждой из нот,



извлекаемых общим ведением смычка. Штрих может применяться, например, при переложении для домры фрагментов, в которых при связной в целом артикуляции предполагается некоторая декламационность. Это характерно, в частности, для многих домровых каденций, где подчас отсутствуют авторские штриховые указания ввиду усиления импровизиционного начала.

*Portato accento* может рассматриваться в качестве разновидности *portato*, от которого оно отличается способом атаки, выполняемой не с помощью нажима, а за счёт акцента.

Перейдём к рассмотрению группы учтённых в таблице раздельных штрихов<sup>4</sup>.

Штрих *détaché* требует отдельного обсуждения, поскольку он причисляется нередко к различным категориям. Некоторые музыканты относят его к сфере раздельной игры. Например, Б. Егоров [4, с. 126–127] и Ф. Липс [7, с. 36–41] располагают данный штрих между *tenuto* и *marcato*. М. Имханицкий же включает его в качестве дополнительного к зоне связной артикуляции, указывая на «разнонаправленное движение меха при слитности звуков, возникающей в результате нажатия клавиши» [6, с. 34]. При описании данного штриха он проводит аналогию со скрипичным *détaché*<sup>5</sup>, подчёркивая, что «в последнем подразумевается именно связное извлечение звуков без каких-либо пауз между ними при разнонаправленности смычка (вверх-вниз)» [там же, с. 35].

И действительно, в некоторых исследованиях скрипичных штрихов определение *détaché* даётся как «движение смычка на каждую ноту без отрыва его от струны» [8, с. 36]. Другие же авторы ставят знак равенства между *détaché* и *non legato*: это «в сущности, одно и то же..., полной противоположностью *legato* оказывается “раздельная игра” с самостоятельным движением смычка на каждую отдельную ноту» [11, с. 53]. К тому же, сам за себя говорит перевод слова *détacher*, с французского – отделять. Быть может, поэтому и в определении Л. Мальтера говорится именно об отдельном движении смычка.

Если проецировать это на домру, то отдельным движением будет переменный удар медиатора вниз-вверх, а так называемый в домровом исполнительстве «дубль-штрих», о котором шла речь выше, является фактически, своего рода *двойным détaché* (данное определение можно использовать в качестве рабочего термина).

Нельзя забывать всё-таки, что штрих, будучи частью артикуляции, определяет в ней, как уже было отмечено, не только степень связности-раздельности, но и ударности-безударности, в связи с чем разновидностями *détaché* можно, видимо, считать *détaché tenuto*, *détaché marcato*, *détaché martele*. Вот что пишет об этом Д. Рогаль-Левицкий: *détaché* «обычно различается в подробностях, но в основном применя-

ется в тех случаях, когда требуется сочная, достаточно чёткая и устойчивая звучность или относительная подвижность» [11, с. 53].

Заметим, что *détaché* на домре исполняется именно попеременными ударами, а не *tremolo*. Его можно даже уподобить игре подряд нескольких звуков в одном направлении (чаще вниз): каждый из них очевидным образом становится самостоятельным, что несомненно указывает на их раздельность, а не на слитность. Таким образом, *détaché* в предлагаемой в этой статье классификации условно можно отнести к типу раздельных штрихов, поставив между *portato* (*portato accento*) и *tenuto*.

Штрих *tenuto* (от итал. *tenere* – соблюдать, держать) предполагает подчёркнутую атаку с дальнейшим точным выдерживанием длительности. Такая атака может быть выполнена за счёт небольшого пальцевого удара левой руки, в чём наблюдается сходство с аналогичным приёмом, используемым на баяне и скрипке. Кроме того, правой рукой домриста в это время осуществляется игра тремоло с небольшим нажимом. Динамическое ведение звука после атаки может быть различным – *crescendo*, *diminuendo* или без изменения динамики.

*Marcato* (от итал. *marcare* – выделять) также как *tenuto* звучит раздельно, точно следуя заданной длительности, но отличаясь большей акцентуацией тона. Известно, что на фортепиано это достигается ударом по клавише, на баяне аналогичный удар может сопровождаться ещё и рывком меха. На домре же подобный эффект получается при ударе медиатором по струне. В отличие от скрипки, где удар смычка не столь резкий<sup>6</sup>, на домре достижимо предельно отчётливое исполнение не только *marcato*, но и его усиленного варианта – *marcatissimo*. Данные штрихи определяют максимальную ударность произношения, что вообще присуще данному инструменту.

*Sforzando* при тех же качествах атаки и продолжительности звука, отличается от *marcato* резким спадом динамики после удара. В некоторых сочинениях помеченное в первоначальном тексте *marcato* можно при переложении на домру переосмыслить как *sf*<sup>7</sup>, например, для достижения эффекта передачи образа колокольного звона.

*Non legato* (итал. «не связно») – в домровой литературе не имеет специального обозначения<sup>8</sup>. Тем не менее, данный штрих является одним из наиболее часто используемых и при тремоляции, и при отдельных ударах. Следует учесть, что *non legato* даёт чуть более короткое звучание, чем *tenuto* и *marcato*. В отличие от последнего, *non legato* – безакцентный штрих.

Обратимся теперь к следующей подгруппе раздельных штрихов, названных отрывистыми или стаккатными (см. в Таблице 1).

Первый среди них *martele* (от франц. *marteler* – отчеканивать) при игре на домре близкий *staccato*,

хотя не столь короткий (он расположен словно бы на границе между *non legato* и *staccato*<sup>9</sup>). Данный штрих является характерным для домры. Он исполняется «сухим» резким ударом медиатора и, одновременно, чётким нажатием пальца левой руки на струну. На домре резкость атаки характеризуется полновесностью, в силу чего штрих *martele* становится как бы умеренно-отрывистым и помещается на первой позиции в соответствующей ячейке таблицы.

Следующий штрих описываемой подгруппы – *staccato* (от итал. *staccare* – отрывать, отделять), извлекаемый коротким и лёгким ударом медиатора (в отличие от резкого при исполнении *martele*) при сравнительно небольшом прижатии струны пальцами левой руки. Заметим, что такая же лёгкость пальцевых ударов по клавишам и кнопкам используется пианистами, баянистами, и аккордеонистами для тех же целей. Скрипичное *staccato*, помимо подобного же приёма, характеризуется коротким толчком смычка с остановкой.

Звуки, извлекаемые при посредстве штриха *staccatissimo*, должны быть предельно краткими, но и вполне отчётливыми. В противном случае на домре и скрипке возникает «не чистый» (с призвуками) тон, а на фортепиано и баяне – стук клавиши (кнопки).

Все эти тонкости домрового произнесения уточнены для того (повторим ещё раз), чтобы можно было при их учёте адекватно разобраться в аранжировках – уже существующих или вновь создаваемых.

Не все штрихи других инструментов приемлемы для домры. В частности, из скрипичных штрихов в реестр домровых не входят *spiccato* и *saltando*, возможно потому, что они относятся к «технике смычка».

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы: штрих – это составная часть артикуляции как способа произношения, определяющая степень слитности-раздельности тонов, а также их акцентуацию. Понятие «акцентуация» трактуется здесь обобщённо – им охватываются не только собственно акцентные, ударные, а и безударные возможности исполнения. Нужно учесть, что акцентность-безакцентность (ударность-безударность) относительны, их мера и яркость проявления может быть различной.

Подводя общие итоги и учитывая при этом природу звукообразования инструмента, ещё раз отметим, что домровые штрихи членятся на слитные

(*legatissimo*, *legato*, *portato*, *portato accento*), раздельные нон легатные (*detache*, *tenuto*, *marcato*, *marcatissimo*, *non legato*) и раздельные отрывистые (*martele*, *staccato*, *staccatissimo*). Слитные штрихи предполагают для своей реализации наличие нескольких звуков, а отрывистые (*staccato*, *staccatissimo*) могут использоваться и по отношению к отдельным тонам.

В исполнительской, аранжировочной и педагогической деятельности домристы, как правило, не ограничиваются только лишь основными (выше учтёнными) штрихами, но пользуются и так называемыми дополнительными штрихами, являющимися разновидностями основных. Их можно включить в штриховую шкалу, соответствующую предлагаемой градации: *legatissimo*, *legato*, *portato*, *portato accento*, *détaché*, *détaché tenuto*, *détaché marcato*, *détaché martele*, *tenuto*, *marcato*, *marcatissimo*, *sforzando*, *non legato*, *martele*, *staccato*, *staccatissimo*. Соседние в этом ряду штрихи не всегда бывают отчленены друг от друга определённо и резко. Между ними могут устанавливаться не строгие границы, а своего рода пограничные зоны. Они несколько размыты, что отражает исключительную тонкость, сложность и эластичность общей системы. Их выбор предполагает всесторонний и тщательный анализ текста, поскольку именно от них зависит его произнесение, окраска звука и общая тембровая палитра в пределах возможностей инструмента.

Особого переосмысления требуют штрихи в переложениях для домры, поскольку тот или иной штрих в новых инструментальных условиях может резко, порой до неузнаваемости изменить содержание аранжируемого произведения. Это служит дополнительным обоснованием актуальности и важности вопросов корреляции штрихов домры и других инструментов. Практика домровых переложений показывает, что даже при минимальной модификации авторского текста штрихи требуют корректировки. Именно они, как составная часть артикуляции, являются особенно важными в процессе интонирования и в стремлении к адекватной передаче содержательных параметров перекладываемой музыки. Важность данного аспекта и побуждает по возможности тщательно и детализированно исследовать поднятую тему, к которой в музыковедческой литературе пока сделаны только первые шаги.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Данная статья является частью исследования проблемы переложения музыкальных произведений для домры.

<sup>2</sup> В предложенную типологизацию сознательно не включен штрих *glissando*. Это объясняется его особым качеством при игре на домре по сравнению со струнно-смычковыми

инструментами, в конструкции которых не предусмотрены «лады». На домре *glissando* оказывается неизбежно дискретным. Быть может, и домровое *portamento* по той же причине будет отличаться, скажем, от скрипичного. А вот *portato* для домры – свой приём. Его описание будет дано далее.





<sup>3</sup> Включение обозначений штрихов мотивировано не всегда абсолютно одинаковым их видом в нотных текстах для разных инструментов. Да и сами штрихи, как ещё будет указано, в некоторых случаях трактуются по-разному.

<sup>4</sup> По М. Имханицкому, раздельно-выдержанных, учитывая то, что они отличаются друг от друга различной степенью выдерживания длительности после атаки.

<sup>5</sup> Скрипичное *détaché* используется как вынужденный приём, определяемый длиной смычка, и как приём специальный, который можно приравнять к штрихам.

<sup>6</sup> Объяснение этому видится в различии материала – волоса смычка и изготавливаемого из капралона медиатора. Однако, на скрипке используется ещё игра *con legno* (древком смычка).

<sup>7</sup> Указание *sf* может иметь два значения, которые в исполнительской практике иногда путают. Одно из них – сугубо штриховое, другое – чисто динамическое, указывающее на резкое отклонение одного из нескольких звуков.

<sup>8</sup> Точнее, таким обозначением является отсутствие лиги, используемой при фиксации игры *legato*.

<sup>9</sup> Здесь требуется объяснить отличия такого подхода от предложенного М. Имханицким для баянного исполнительства. В его трактовке *martele* определяется как акцентированное *staccato* и в системном ряду располагается между *staccato* и *staccatissimo*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Артикуляция // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. С. 43.
2. Браудо И. А. Артикуляция: о произношении мелодии. Л.: Музгиз, 1961. 196 с.
3. Говорущко П. И. Основы игры на баяне. М.: Музыка, 1966. 78 с.
4. Егоров Б. М. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. М., 1984. Вып. 6. С. 104–128.
5. Егоров Б. М. Средства артикуляции и штрихи на баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1980. Вып. 48. С. 86–112.
6. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.
7. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 1985. 157 с.

8. Мальтер Л. И. Таблицы по инструментоведению. 3-е изд. М.: Сов. композитор, 1972. 135 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
10. Онегин А. Е. Школа игры на баяне: учеб. пособие. М.: Музыка, 1990. 226 с.
11. Рогаль-Левицкий Д. М. Беседы об оркестре. М.: Музгиз, 1961. 288 с.
12. Специальный класс трёхструнной домры: программа для детских и вечерних музыкальных школ. М.: Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1978. 72 с.
13. Ставицкий З. И. Начальное обучение игре на домре. Л.: Музыка, 1984. 64 с.

## REFERENCES

1. Artikulyatsiya [Articulation]. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskyy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1990, p. 43.
2. Braudo I. A. *Artikulyatsiya: o proiznoshenii melodii* [Articulation – On Pronunciation of Melody]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 196 p.
3. Govorushko P. I. *Osnovy igry na bayane* [The Basics of Playing the Accordion]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 78 p.
4. Yegorov B. M. *Sredstva artikulyatsii i shtrikhi na bayane* [The Means of Articulation and Strokes on the Accordion]. *Voprosy professional'nogo vospitaniya bayanista* [Questions of the Professional Education of an Accordionist]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh. Issue 48, 1980, pp. 86–112.
5. Yegorov B. M. *K voprosu o sistematizatsii bayannykh shtrikhov* [Concerning the Question of Systematizing the Accordion Strokes]. *Bayan i bayanisty* [The Accordion and Accordionists]. Issue 6. Moscow, 1984, pp. 104–128.
6. Imkhanitskiy M. I. *Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh na bayane* [New Material on Articulation and Strokes on the Accordion]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1997. 44 p.
7. Lips F. R. *Iskusstvo igry na bayane* [The Art of Playing the Accordion]. Moscow: Muzyka, 1985. 157 p.

8. Mal'ter L. I. *Tablitsy po instrumentovedeniyu* [Tables for Instrument Studies]. Third Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1972. 135 p.
9. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii musikal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 384 p.
10. Onegin A. E. *Shkola igry na bayane: uchebnoe posobie* [The School of Playing the Accordion: a Tutorial Manual]. Moscow: Muzyka Press, 1990. 226 p.
11. Rogal'-Levitskiy D. M. *Besedy ob orkestre* [Conversations about the Orchestra]. Moscow: Muzgiz, 1961. 288 p.
12. *Spetsial'nyy klass tryokhstrunnoy domry: programma dlya detskikh i vechernikh muzykal'nykh shkol* [A Specialized Class of Performance on the Three-Stringed Domra. Program for Children's and Evening Musical Schools]. Moscow: Vsesoyuznyy metodicheskiy kabinet po uchebnym zavedeniyam iskusstv i kulture, 1978. 72 p.
13. Stavitskiy Z. I. *Nachal'noe obuchenie igre na domre* [Beginning Instruction for Playing the Domra]. Leningrad: Muzyka Press, 1984. 64 p.

### Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов

В статье автор выявляет соотношение домровых штрихов со штрихами других инструментов, в частности, скрипкой, баяном и фортепиано. Необходимость этого возникла в связи с распространённой практикой переложений для домры, где штрихи в новых инструментальных условиях требуют переосмысления. Актуальность вопроса о домровых штрихах обусловлена его неизученностью и отсутствием в методических и нотных текстах единой системы указаний и строгого понятийно-терминологического аппарата. Автор статьи уточняет определение категории штриха, который осмысливается составной частью артикуляции; предлагает классификацию домровых штрихов, зафиксированных в специальной таблице; распределяет основные и дополнительные

штрихи в направлении от *legatissimo* к *staccatissimo*; даёт наглядную таблицу аппликатуры и позиций на трёхструнной малой домре, что может способствовать наиболее точному озвучиванию штрихов для достижения желаемой артикуляции. В статье предпринята попытка научного подхода в описании и уточнении каждого из группы слитных и раздельных штрихов. Принципиально важным при этом стало привлечение (с учётом звукообразования на домре) положений М. Имханицкого о роли в артикуляционно-штриховой системе факторов не только слитности-раздельности, а и акцентности-безакцентности.

**Ключевые слова:** домра, штрих, артикуляция, слитность-раздельность, акцентность-безакцентность

### Strokes on the Domra and their Correlation with the Strokes on Other Instruments

In the article the author demonstrates the correlation of the strokes in performance on the domra with strokes in performance on other instruments, in particular, the violin, bayan and piano. The necessity for this emerged in connection with the widespread practice of transcriptions for the domra, in which the strokes require reevaluation in new instrumental conditions. The topical quality of the question regarding strokes on the domra is stipulated by the lack of research of it and the lack of a unified system of indications or a strict conceptual-terminological apparatus in methodological and musical texts. The author of the article specifies the definition of the category of the stroke, which is comprehended as a constituent part of articulation; she proposes a classification of strokes on the domra fixated on a special table; she distributes the main and supplementary strokes

in the direction from *legatissimo* to *staccatissimo*; she provides a comprehensible table for finger application on the small three-string domra, which may enable a more precise sounding of strokes for the achievement of the desired articulation. The article makes the attempt at a scholarly approach to the description and specification of each of the group of strokes played together and separately. At the same time, the application (with consideration of sound production on the domra) of M. Imkhanitsky's positions on the role in the system of articulations and strokes of the factor not only of playing together or separately, but also of playing in an accented or unaccented way.

**Keywords:** domra, stroke, articulation, plating together – playing separately, accented playing – unaccented playing

#### Смирнова Татьяна Николаевна

доцент кафедры оркестровых народных инструментов, аспирантка кафедры теории музыки  
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru  
Воронежская государственная академия искусств  
Российская Федерация, 394053 Воронеж

#### Tatiana N. Smirnova

Associate Professor at the Department of Orchestral Folk Instruments, Graduate Student of the Music Theory Department  
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru  
Voronezh State Academy for the Arts  
Russian Federation, 394053 Voronezh





С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.071.4

## РУССКИЙ НЕМЕЦ РАФАИЛ ГУСТАВОВИЧ КЁБЕР У ИСТОКОВ ЯПОНСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

Среди представителей русской культуры, на рубеже XIX и XX столетий работавших в Японии, заметное место принадлежит *Рафаилу Густавовичу Кёберу* (1848–1923). Выпускник Московской консерватории по классу фортепиано, он стал одним из основоположников японского пианистического образования. Кроме того, Р. Г. Кёбер, человек необычайно широкой образованности и разносторонних интересов, заложил основы изучения европейской философии в Японии.

В Стране восходящего солнца имя Рафаила Кёбера окружено глубочайшим почтением. Переиздаются его труды, публикуются исследования о нём. Здесь в 1993 году было создано Общество Кёбера, занимающееся изучением наследия выдающегося учёного и музыканта [15]. В нашей стране Кёбер известен неизмеримо меньше. Наиболее информативной публикацией следует считать статью С. Ханья [7]. Некоторые аспекты деятельности Кёбера освещены Г. Ивановой [2]. Рассматривая вклад музыканта и философа в японскую культуру, оба исследователя сосредоточиваются прежде всего на его работе в сфере преподавания философии. Некоторые сведения о музыкальной деятельности Кёбера в Японии сообщает М. Дубровская [1].

Автором настоящей статьи предпринята попытка определения места Р. Г. Кёбера в японском фортепианном образовании в контексте продвижения русской пианистической школы. Кроме того, уточняется ряд фактов биографии.

Рафаил Густавович Кёбер<sup>1</sup> родился в Нижнем Новгороде 15 января 1848 года в семье российских немцев, имевших православное вероисповедание. Отец, Густав Васильевич, был видным сановником, закончившим карьеру в чине действительного статского советника. В пору детства Рафаила он служил помощником управляющего Нижегородской удельной конторы, находясь в тесном общении с выдающимися деятелями отечественной культуры. Непосредственным начальником Г. В. Кёбера по Удельной конторе был лексикограф и писатель В. И. Даль. Среди друзей Густава Васильевича – Ф. М. Лазаревский, друг Т. Г. Шевченко. Г. В. Кёбер общался и с самим великим поэтом<sup>2</sup>.

Музыке Рафаил обучался с шести лет под руководством бабушки. После окончания в 1867 году Нижегородской гимназии он поступил в Москов-

скую консерваторию. Ситуация с консерваторскими учителями Кёбера не вполне ясна. В известных нам японских источниках, а также упомянутых выше работах российских исследователей утверждается, что он учился у Н. Г. Рубинштейна по классу фортепиано и у П. И. Чайковского по композиции. В то же время в списке выпускников Московской консерватории до 1891 года Р. Г. Кёбер значится как «окончивший по классу фортепиано К. Клиндворта, с дипломом» [9]. Среди выпускников композиторского класса его фамилия отсутствует [там же]. В работе Е. Полоцкой, посвященной педагогической деятельности Чайковского, Кёбер, названный учеником К. Клиндворта, фигурирует среди тех, кто обучался у великого композитора [4, с. 149]. Вместе с тем, в этой же работе сказано, что статус Кёбера в этом качестве не вполне понятен. «По отчётной документации ... Кёбер не проходит как ученик специального класса профессора Чайковского, и в год окончания им МК он значится лишь учеником Петра Ильича по обязательной инструментовке» [там же, с. 168–169]. В консерваторском архиве сохранилась «экзаменная задача» Кёбера по композиции – «Concertstück für Piano und Orchester», датированная 8 мая 1872 года, то есть временем его выпуска [там же]. Вопрос нуждается в дальнейшем изучении<sup>3</sup>.

Сведения о профессиональном уровне Р. Г. Кёбера в пору его обучения в консерватории немногочисленны. В то же время, некоторые свидетельства всё же удалось обнаружить. Будущий основоположник японского фортепианного образования, по всей видимости, не входил в число лучших пианистов Московской консерватории – в списке золотых и серебряных медалистов его имени нет [9]. Вместе с тем, полученный им диплом «свободного художника» выдавался отнюдь не всем выпускникам, а только тем из них, кто овладел полным консерваторским курсом. За первые 25 лет существования Московской консерватории дипломов были удостоены 140 человек, а с аттестатом окончил 71 выпускник [там же]. В 1868 году по предложению Н. Рубинштейна преподавание курса общего фортепиано было поручено ученикам-пианистам (под руководством их профессоров). В числе первых трёх студентов, признанных достойными заниматься педагогической работой в стенах консерватории, был и Р. Кёбер [там же]. В том же 1868 году в ведомости успеваемости по предмету «Гармония»



(кл. П. И. Чайковского) он значится среди двух учеников, получивших отличную оценку (пять баллов). При этом критерии были достаточно строгими: четыре балла заработали 8 студентов, три – 31, не аттестованы – 6 [4, с. 450]. Партитура экзаменационного сочинения Кёбера, по мнению Е. Полоцкой, «производит впечатление вполне законченной, профессионально выполненной работы» [там же, с. 169].

Окончив консерваторию в 1872 году, Кёбер не стал продолжать карьеру музыканта. Он покинул Россию, чтобы изучать науки в Германии. Начинаящий учёный штудировал физику и философию в университетах Йены и Гейдельберга, в 1880 году под руководством Куно Фишера защитил диссертацию по Шопенгауэру. Работа получила благосклонный отзыв Эдуарда Гартмана, одного из виднейших последователей великого философа. В 1880-х и начале 1890-х годов Кёбер жил в Карлсруэ и Мюнхене, преподавал музыкальные дисциплины, занимался изданием собственных философских трудов.

В 1892 году в его жизни произошёл крутой поворот. Токийский императорский университет обратился к Э. Гартману с просьбой подобрать кандидатуру на должность профессора европейской философии. Тот рекомендовал Кёбера. Столь резко менять жизненную колею было трудно: кандидату исполнилось 45 лет. Но речь шла лишь о трёхгодичном контракте. К тому же Рафаил Густавович, несмотря на зрелый возраст, был свободен от семейных обязательств. Решение было принято. В 1893 году философ и музыкант покинул Германию и прибыл в Страну восходящего солнца, чтобы остаться в ней не на три года, как предполагалось, а до конца жизни – на тридцать лет.

Ситуация, когда ничем особо не выделявшийся выпускник российской консерватории и мало кому известный немецкий доктор философии превратился в человека, которого в Японии до сего времени называют «учитель Кёбер» (Кёбер-сэнсей) может показаться удивительной. Но многое объясняется нравственными свойствами личности. Один из его японских учеников вспоминал: «Уникальное влияние, которое он оказывал на студентов и тех, кто имел счастье быть с ним знакомым, в основном, основывалось не на его научных знаниях и творческих способностях, но более всего – на уникальности его характера» [7, с. 245].

Передавая японским воспитанникам свет высокой европейской культуры, философ и музыкант, по всей видимости, одновременно воплощал для них черты идеального буддистского или конфуцианского учителя, глубокие знания которого сочетаются с внутренней душевной гармонией и уравновешенностью, спокойствием внешнего облика, отрешённостью от внешнего мира, бескорытием, полным равнодушием к мирским благам.

Свободное время профессор посвящал доброжелательным беседам со студентами, чтению и каждо-

дневному обязательному музицированию. Домашними занятиями он не ограничивался. С 1895 по 1909 год пианист около шестидесяти раз выступил перед японской публикой с сольными концертами [там же]. В ту пору концерты такого рода в Японии были ещё величайшей редкостью, поэтому вполне реальными представляются свидетельства о том, что под окнами музицирующего Кёбера собирались толпы слушателей [там же].

Профессор из России наладил тесные связи с миссией Русской православной церкви и её главой, епископом Николаем (Святителем Николаем Японским). Кёбер дал концерт для православной общины, успешно руководил фортепианными классами при миссии<sup>4</sup>. В 1899 году Кёбер перешёл в католичество. Тесные контакты с общиной прекратились, но общение со св. Николаем продолжалось вплоть до его кончины в 1912 году.

Время работы Кёбера в Токийском университете – эпоха, когда Страна восходящего солнца, отринув идеологию самоизоляции, обратилась к интенсивному освоению достижений европейской цивилизации. Среди его университетских учеников было немало тех, кто впоследствии сыграл ключевую роль в духовной жизни Японии. В частности, это философы Китаро Нисида и Тэцуро Вацудзи. Но, вероятно, наибольший вклад в сохранение благоговейной памяти о Кёбере-сэнсее внёс Нацумэ Сосэки, ставший классиком новой японской литературы и властителем дум японской интеллигенции 10-х годов XX столетия. В 1911 году писатель создаёт эссе «Учитель Кёбер» – дань глубочайшего уважения наставнику в сфере западной культуры [14].

Высокий авторитет предопределил и расширение сферы деятельности. Когда в Токио Онгаку Гакко (Токийском музыкальном колледже) – единственном в те годы учебном заведении Японии, готовившем специалистов в сфере европейской музыки, появилась вакансия профессора фортепиано, нового пианиста из Европы выписывать не стали. Предпочтение было оказано хорошо знакомому Кёберу-сэнсёю.

В пору основания Токио Онгаку Гакко (1879) курсы фортепиано и скрипки одновременно вёл Лютер Мейсон – педагог из США, специалист по первоначальному музыкальному образованию. В 1881 году фортепианный класс взяла на себя Нагаи Сигеко, изучавшая инструмент в американском колледже Вассар и проработавшая до 1892 года. В конце 80-х годов возникла потребность в наставниках более высокой квалификации. В 1888–1894 годах приглашённым педагогом-иностранцем стал известный австрийский композитор и скрипач Рудольф Диттрих, обучавший студентов скрипке, фортепиано, гармонии, композиции и хоровому пению. В 1895 году Диттриха заменила его ученица Кода Нобу, завершившая образование в Европе и взявшая на себя преподавание соответствующих дисциплин [11, р. 36–67]. Музыкальный



уровень молодого учебного заведения возрастал. Практика одновременного преподавания нескольких инструментов изживала себя, необходимость в пианисте-профессионале высокой квалификации ощущалась всё более явно. Выбор пал на Кёбера. В 1898 году он приступил к работе в качестве профессора фортепиано. Помимо этого новый преподаватель взял на себя и курс истории европейской музыки [15].

Современный японский исследователь, констатируя тот факт, что Кёбер до приезда в Страну восходящего солнца практически не был известен в Европе как музыкант, несколько иронически замечает: «Он приехал, чтобы преподавать в Токийском университете и играть на фортепиано для собственного удовольствия, но для Японии тех лет он был достаточно талантлив» [11, р. 79]. Однако педагогические результаты говорят сами за себя. Среди учеников Кёбера – Таки Рэнтаро и Ямада Косаку, основоположники японской композиторской школы, известные также в качестве концертирующих пианистов. Его воспитанницами были Куно Хисако, наиболее популярная японская пианистка начала XX века, и Тачибана Итоэ, ставшая профессором фортепиано в Онгаку Гакко. У преподавателя из России занималась и певица Миура Тамаки, будущая звезда мировой оперной сцены [17].

Приведём некоторые сведения о концертной деятельности Кёбера, сохранившиеся в японских архивах. В мае 1894 года Кёбер принял участие в концерте, организованном посольством Германии, где совместно с Р. Диттрихом (скрипка) и виолончелистом, имя которого не установлено, исполнил Трио В. А. Моцарта. Выступил с фортепианными пьесами А. Рубинштейна в благотворительном концерте (март 1895 года). В декабре 1898-го в Токио Онгаку Гакко открылся первый в японской истории цикл регулярных концертов европейской музыки [15]. Новый профессор сыграл Скерцо *b moll* Ф. Шопена [16]. Пианист из России принял деятельное участие в первом оперном представлении, организованном самими японцами: он исполнил на фортепиано партию оркестра в опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1903). Спектакль с Миура Тамаки в роли Эвридики стал поистине историческим; он имел сенсационный успех, заложив основы известности выдающейся вокалистки<sup>5</sup>. В праздничном концерте 1907 года пианист сыграл пьесы А. Рубинштейна и собственный Вальс-Каприз, тогда же принял участие в исполнении квинтета Р. Шумана [15].

Судя по отзывам современников, профессор из России пользовался в Японии большим уважением и как пианист, и как педагог. Св. Николай, посетив в 1902 году концерт в Токио Онгаку Гакко, записывает в дневнике: «Играли и пели лучшие здешние музыкальные знаменитости – японки: Тачибана – на фортепиано из Бетховена, Коода – на скрипке ... Кёбер – на фортепьяно. Зал был полон» [6, с. 626]. В 1906 году известный польский политический деятель, эт-

нограф и журналист Бронислав Пилсудский в отзыве на концерт в Токио особо выделяет г-жу Тачибана, которая «изящно и с душой исполнила на рояле Балладу Шопена» [10]. В письме Пилсудскому исполнительница скромно заметила: «... это никак не моя заслуга – всё обязано красоте самой музыки и преподавателю Кёберу, у которого я всегда занимаюсь» [там же].

В 1909 году Кёбер оставил работу в Онгаку Гакко и прекратил концертную деятельность, сосредоточившись на преподавании в университете. В 1914 году он вышел в отставку. Философ и музыкант лелеял надежду вернуться в Германию, но планам помешало начало Первой мировой войны. Кёбер поселился в российском консульстве в Иокогаме – как он считал, временно. Но ожидание затянулось на 9 лет, до конца его жизни. В иокогамском уединении Кёбер создаёт свою главную, наиболее популярную в Японии книгу – сборник эссе «Kleine Schrifte» [12], в 1918 году вышедшую в переводе на японский язык под названием «Дзуйхицу сю» («Наброски»). В 1923 году Кёбер скончался. Его могила на токийском кладбище причислена к историческим памятникам [15].

Указав основные этапы жизни музыканта и философа, попытаемся обозначить некоторые аспекты, обусловленные его местом и ролью в распространении русской фортепианной школы в Японии.

Одним из наиболее сложных вопросов, возникающих при анализе данной проблематики, является вопрос культурно-национальной принадлежности Кёбера-сэнсэя. М. Дубровская определяет его как «русского учёного и музыканта» [1, с. 190]; Г. Иванова пишет о нём как о «русском интеллигенте» [2, с. 251]. Между тем, сам философ и пианист вряд ли согласился бы с этими определениями. Он считал себя представителем в первую очередь немецкой культуры. Кёбер заявлял: «Я обязан Германии и немцам всем, что я есть и что имею: каждая частица моего “я” навеки связана с Германией и её культурой ... И русская поэзия, и искусство вообще – и музыка тоже – оставляют у меня безрадостное впечатление» [7, с. 247]. В основе его репертуара – сочинения немецких и австрийских композиторов; нам не удалось обнаружить никаких следов педагогического и исполнительского интереса Кёбера к творчеству его великого педагога П. Чайковского. Учеников он воспитывал также, прежде всего, на немецко-австрийской музыке<sup>6</sup>. С культурой Германии связан и сохранившийся в архиве японского Университета Тохоку образец композиторского творчества Кёбера – 9 песен на стихи немецких поэтов [18].

В то же время, следует согласиться с С. Ханья, что связи Кёбера с Россией глубже и прочнее, чем те, которые можно вывести из его заявлений. Исследователь обращает внимание на его православное вероисповедание, интерес к русской философской и духовной литературе, многолетнее общение со св. Николаем

Японским. С. Ханья сообщает о том, что Рафаил Густавович подготовил предисловие к японскому переводу собрания сочинений А. П. Чехова, выпущенному в 1908 году [7, с. 247–248]. Можно привести и другие данные. Свидетельством напряжённого интереса Кёбера к русской мысли стала изданная им на немецком языке книга о религиозных воззрениях Л. Толстого (1890) [13]. Символом подспудного интереса к российскому искусству предстаёт выбор поэтических произведений для упомянутого цикла песен, созданного в Японии. Из девяти стихотворений восемь принадлежат немецким авторам (И. В. Гёте, Э. Гейбель, Й. Эйхендорф, и др.). Но одно всё же связано с русской литературой – это «Русалка» М. Ю. Лермонтова в немецком переводе Ф. Фидлера. Об интересе Кёбера к Лермонтову – причём именно в связи с немецкой поэтической культурой – говорит и его романс на текст лермонтовского стихотворения «Сосна», изданный в Петербурге в 1887 году, в пору пребывания музыканта и учёного в Германии [3, с. 63].

Таким образом, художественная личность Кёбера аккумулировала как германские, так и российские культурные традиции. При этом немецкое начало выступало более явно, русское – более скрыто. Это во многом предопределило и историческую роль музыканта как транслятора достижений российского фортепианного искусства. С этой точки зрения, в творческой судьбе первого пианиста из России, работавшего в Стране восходящего солнца, можно усмотреть преломление специфических черт дальнейшего процесса продвижения русской пианистической школы в Японии первой половины XX столетия.

Не вызывает сомнений, что Рафаил Густавович Кёбер, воспитанник Московской консерватории, пианист, выросший в духовной атмосфере, созданной величайшими мастерами русского музыкального искусства, внедрял в культурную почву Японии достижения *российского* фортепианного образования. Но в Токио Онгаку Гакко его воспринимали как *немецкого* музыканта. Известия о русском подданстве были неожиданностью, сведения об обучении в российской консерватории встречались с удивлением [17].

Германские и австрийские музыкальные педагоги почитались в Японии тех лет непревзойдёнными. Все ученики Онгаку Гакко в обязательном порядке должны были знать немецкий язык – на нём шло преподавание. Данное учебное заведение, по замечанию М. Дубровской, на рубеже XIX и XX столетий представляло «главным очагом музыкального германофильства» в Японии [1, с. 497]. Добавим, что ярко выраженная «германофильская» кадровая политика Токио Онгаку Гакко имела место вплоть до Второй мировой войны, вполне вписываясь в общеполитические тенденции активного сближения с Германией. В этих условиях продвижение русской фортепианной школы в Японии приняло несколько специфическую форму.

Главными точками притяжения для японской фортепианной культуры в 10–30-е годы XX столетия были консерваторские центры Австрии и Германии. Пожалуй, наибольшим авторитетом среди европейских фортепианных педагогов в Японии 1910-х годов пользовался Эмиль фон Зауэр, преподававший в Классе высшего мастерства фортепианной игры при Венской консерватории. Именно к нему в 1925 году, прибыв в Европу, направилась на консультацию ученица Кёбера Куно Хисако. Несколько позже в Вене у Зауэра училась воспитанница уже самой Куно, Иноуэ Соноко. В Лейпциге и Берлине завершили образование другие выдающиеся ученики Кёбера – Таки Рэнтаро и Ямада Косаку. Преемником Рафаила Густавовича в должности приглашённого иностранного профессора-пианиста Токио Онгаку Гакко стал воспитанник Берлинской Высшей школы музыки Пауль Шольц. В 1925 году его сменил выпускник Лейпцигской консерватории Л. Коханский. Эту должность в 1931 году занял Л. Сирота, обучавшийся в Вене у Ф. Бузони и проживавший там до переезда в Японию. В 1938 году к нему присоединился Л. Крейцер, ранее преподававший в Берлинской высшей школе музыки [11, р. 95–151]. Л. Коханский, Л. Сирота, и Л. Крейцер стали теми европейскими специалистами, которые внесли решающий вклад в становление японской фортепианной школы. Среди их учеников – первые пианисты Японии, приобретшие международную известность, и основоположники национальной фортепианной педагогики – Сонода Тахакиро, Танака Кийоко, Накамура Хироко, Мотонари Игути и др.

Итак, на первый взгляд, становление японского пианизма связано с почти безоговорочным доминированием немецкой и австрийской фортепианных школ. Однако следует учесть следующее. Леонид Давидович Крейцер – уроженец России, воспитанник Петербургской консерватории по классу фортепиано А. Есиповой. Леонид Коханский – его ученик и ассистент, также выходец из России. Лео Сирота родился на Украине, обучался в консерваториях Киева и Петербурга. Эмиль Зауэр – ученик Н. Рубинштейна по Московской консерватории. Таким образом, *если с внешней стороны формирование японского национального фортепианного искусства в первые десятилетия XX века происходило под безраздельным влиянием немецкого и австрийского пианизма, то объективно имело место нарастающее воздействие российской фортепианной школы.*

Подробный анализ этого процесса, его движущих сил и динамики выходит далеко за рамки данной статьи. Здесь лишь отметим, что активное, однако нередко скрытое влияние русской школы на развитие национального фортепианного искусства Японии, а также Китая и Кореи, связано как с повышением «удельного веса» русской школы в мировой пианистической культуре, так и с историческими обстоятельствами, предопределившими в конце XIX и первой полови-



не XX век рост эмиграции пианистов, являющихся выходцами из России, в страны Дальневосточного региона. Подчеркнём также, что у истоков этого процесса стоял выпускник Московской консерватории, русский немец Рафаил Густавович Кёбер.

Музыкальная деятельность Р. Г. Кёбера в Японии – интереснейший феномен, без учёта которого невозможно в полной мере уяснить как пути становления

японского фортепианного искусства, так и историю русско-японских связей. Настоящая статья затрагивает лишь некоторые аспекты, связанные с личностью и творческим обликом этого музыканта и философа. Необходимы дальнейшие исследования, обусловленные архивными изысканиями в России, Германии и Японии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В работах М. Дубровской, Г. Ивановой, С. Ханья имя Кёбера значится как «Рафаэль» аналогично японским и немецким источникам. С нашей точки зрения, «Рафаил» предпочтительнее, так как в прижизненных российских материалах фигурирует именно эта русифицированная форма.

<sup>2</sup> Из Дневника Т. Г. Шевченко (3 декабря 1857): «Сегодня посетил меня Густав Васильевич Кебер. ... Он большой приятель Ф. Лазаревского, и тот, уезжая из Нижнего, поручил ему увидеться со мною, и добрейший Густав Васильевич сего дня исполнил поручение своего и моего друга» [8, с. 171].

<sup>3</sup> Возможно, Кёбер лишь заканчивал консерваторию у К. Клиндворта, а ранее занимался в фортепианном классе Н. Рубинштейна. Может быть, музыкант планировал окончить учебное заведение по двум специальностям, но в последний момент по неизвестным нам причинам отказался от этого намерения. Не исключено, что имеют место ошибки в консерваторской документации.

<sup>4</sup> Из Дневника св. Николая Японского за 1895 г.: «Рафаил Густавович Кёбер ... вот уж уроков пять на фортепьяно дал нашим молодым учительницам Женской школы. Сам он ученик Николая Григорьевича Рубинштейна; значит, наилучший учитель, какого только можно найти. Преподаёт gratis [бес-

платно. – С. А.]» [5, с. 95]. Уроки продолжались длительное время, о чём свидетельствует запись от 1897 г. «Профессор Рафаил Густавович Кёбер ... в Женской школе прослушал игру Надежды Такахаси ... Слушая превосходную игру Надежды, одобренную и самим Кёбером, я не мог не выразить ему искренней благодарности: “Никогда и не вообразал, что услышу японку, хорошо играющую на фортепьяно, – и между тем, вот теперь на самом деле вижу это; исключительно этим Миссия обязана его, Рафаила Густавовича, доброте, истинной, бескорыстной, в полном смысле прекрасной доброте”» [там же, с. 559].

<sup>5</sup> Вполне вероятно, что идея выбора этой оперы принадлежала именно Кёберу, так как в 1872 году спектакль «Орфей и Эвридика» был поставлен силами студентов и преподавателей Московской консерватории под руководством Н. Рубинштейна.

<sup>6</sup> М. Дубровская отмечает, что «немецкие вкусовые приоритеты» Кёбера во многом определили стилиевые ориентиры его выдающегося ученика Рэнтаро Таки [1, с. 193].

<sup>7</sup> Напомним, что «Сосна» Лермонтова представляет собой вольный перевод стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum stellt einsam».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 642 с.
2. Иванова Г. Из истории русско-японских культурных связей (деятельность первых русских ученых в Японии) // Япония, 1982: ежегодник. М., 1983. С. 244–251.
3. Морозова Л., Розенфельд Б. Лермонтов в музыке: справочник. М.: Сов. композитор, 1983. 176 с.
4. Полоцкая Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 435 с.
5. Св. Николай Японский. Дневники: в 5 т. / сост. К. Накамура. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 3. 896 с.
6. Св. Николай Японский. Дневники: в 5 т. / сост. К. Накамура. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 4. 976 с.
7. Ханья С. Рафаэль Кёбер – первый российский немец в Японии // Немцы России: социально-экономическое и духовное развитие (1871–1941). М.: МДЦ Холдинг, 2002. С. 239–250.
8. Шевченко Т. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Худож. литература, 1965. Т. 5. 626 с.
9. Кашкин Н. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book>.

10. Савада К. Японские знакомые Бронислава Пилсудского. URL: <http://www.icrap.org/ru/savada5.html>
11. Iida M. The Acceptance of Western Pianomusic in Japan and the Career of Takahiro Sonoda: a Document Submitted to the Graduate Faculty in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma. 2009. 271 p.
12. Koeber R. Kleine Schriften: Philosophische Phantasien, Erinnerungen, Ketzereien, Paradoxien. Verlag von S. Iwanami, 1918. 387 s.
13. Koeber R. Leo Tolstoi und sein unkirchliches Christentum. Schwetschke u. S., 1890. 45 p.
14. Natsume Soseki. Soseki zenshuu. V. 12. Tokyo, Iwanami, 1994, pp. 465–467.
15. Keberu sensei to tomo ni. URL: <http://homepage2.nifty.com/koeber/>. URL: <http://homepage2.nifty.com/koeber/>
16. Sekine Kazue. Dr. Koeber and Chopin: At the First Regular Concert of Tokyo School of Music. URL: <http://www.lib.geidai.ac.jp/MBULL/33Sekine.pdf>
17. Sumikura I. Dr. Raphael von Koeber and His Time. URL: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004872518/en>
18. Tohoku University Library. Material Description. Koeber Collection. URL: <http://tul.library.tohoku.ac.jp>



## REFERENCES

1. Dubrovskaya M. *Formirovaniye yaponskoy kompozitorskoy shkoly i tvorcheskaya deyatel'nost' Yamady Kosaku: Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Formation of the Japanese Compositional School and the Artistic Activities of Yamada Kosaka: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 642 p.
2. Ivanova G. Iz istorii russko-yaponskikh kul'turnykh svyazey (deyatel'nost' pervykh russkikh uchenykh v Yaponii) [From the History of the Russian-Japanese Cultural Contacts (Activities of the First Russian Scholars in Japan)]. *Yaponiya, 1982. Yezhegodnik* [Japan. 1982. A Yearbook]. Moscow, 1983, pp. 244–251.
3. Morozova L., Rozenfel'd B. *Lermontov v muzyke. Spravochnik* [Lermontov in Music. A Directory]. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1983. 176 p.
4. Polotskaya E. P. I. *Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [P. I. Tchaikovsky and the Formation of Education for Composers in Russia: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 435 p.
5. Sv. Nikolay Yaponskiy. *Dnevniky. V 5 t. T. 3* [Diaries: in 5 Volumes. Vol. 3]. St. Petersburg: Giperion, 2004. 896 p.
6. Sv. Nikolay Yaponskiy. *Dnevniky. V 5 t. T. 5* [Diaries: in 5 Volumes. Vol. 5]. St. Petersburg: Giperion, 2004. 976 p.
7. Khan'ya S. Rafael' Keber – pervyy rossiytskiy nemets v Yaponii [Rafael Koeber – the First Russian German in Japan]. *Nemtsy Rossii: Sotsial'no-ekonomicheskoe i dukhovnoye razvitiye* (1871–1941) [Germans in Russia: Their Social-Economic and Spiritual Development (1871–1941)]. Moscow: MDTs Kholding Press, 2002, pp. 239–250.
8. Shevchenko T. *Sobranie sochineniy. V 5 t. T. 5* [Collected Works in 5 Volumes. Vol. 5] Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Press, 1965. 626 p.
9. Kashkin N. *Pervoe dvadtsatipyatiletie Moskovskoy konservatorii* [The First Twenty Five Years of the Moscow Conservatory]. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book>.
10. Savada K. *Yaponskie znakomye Bronislava Pilsudskogo* [Bronislaw Pilsudski's Japanese Acquaintances]. URL: <http://www.icrap.org/ru/savada5.html>.
11. Iida M. *The Acceptance of Western Pianomusic in Japan and the Career of Takahiro Sonoda: a Document Submitted to the Graduate Faculty in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Norman, Oklahoma. 2009. 271 p.
12. Koeber R. *Kleine Schriften: Philosophische Phantasien, Erinnerungen, Ketzereien, Paradoxien*. Verlag von S. Iwanami, 1918. 387 p.
13. Koeber R. *Leo Tolstoi und sein unkirchliches Christentum*. Schwetschke u. S., 1890. 45 p.
14. Natsume Soseki. *Soseki zenshuu*. Vol. 12. Tokyo, Iwanami, 1994, pp. 465–467.
15. *Keberu sensei to tomo ni*. URL: <http://homepage2.nifty.com/koeber/>
16. Sekine Kazue. *Dr. Koeber and Chopin: At the First Regular Concert of Tokyo School of Music*. URL: <http://www.lib.geidai.ac.jp/MBULL/33Sekine.pdf>
17. Sumikura I. *Dr. Raphael von Koeber and His Time*. URL: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004872518/en>
18. *Tohoku University Library*. Material Description. Koeber Collection. URL: <http://tul.library.tohoku.ac.jp>

### Русский немец Рафаил Густавович Кёбер у истоков японского фортепианного искусства

Статья посвящена российскому музыканту Рафаилу Густавовичу Кёберу (1848–1923), выпускнику Московской консерватории, на рубеже XIX и XX столетий – профессору фортепиано в Токио Онгаку Гакко. Первое в Японии государственное учебное заведение готовило специалистов в сфере европейской музыкальной традиции. Опираясь на исторические издания, архивные материалы, автор уточняет факты биографии, связанные с семьёй Кёбера, его обучением в России и деятельностью в Японии. Определяя место Кёбера в японском фор-

тепианном образовании, автор утверждает, что музыкант из России стоял у истоков процессов, связанных со становлением японской фортепианной культуры первых десятилетий XX века. Хотя с внешней стороны формирование национальной пианистической школы происходило при почти безраздельном доминировании немецкого и австрийского пианизма, при этом проявлялось нарастающее воздействие русской школы.

Ключевые слова: Кёбер, Московская консерватория, фортепиано, Япония, Токио Онгаку Гакко

### The Russian German, Rafail Gustavovich Koeber at the Sources of Japanese Art of Piano Performance

The article is devoted to the Russian musician, Rafail Gustavovich Koeber (1848–1923), a graduate of the Moscow Conservatory at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, a piano professor at the Tokyo Ongaku Gakko. This conservatory, the first state educational institution in Japan prepared specialists in the sphere of the European musical tradition. Basing himself on historical editions, the author specifies biographical facts connected with the Koeber family, his education in Russia and activities in Japan. Defining Koeber's position in Japanese piano instruction, the author asserts

that the musician from Russia stood at the sources of the processes connected with the formation of the Japanese pianistic culture of the first decades of the 20th century. Although outwardly it seemed that the formation of the national pianistic school took place during a complete predominance of the German and Austrian piano tradition, nonetheless, an increasing impact of the Russian school was also manifested.

**Keywords:** Koeber, Moscow Conservatory, piano, Japan, the Tokyo Ongaku Gakko

#### Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры специального фортепиано  
E-mail: [eisenstadt1955@mail.ru](mailto:eisenstadt1955@mail.ru)  
Дальневосточная государственная академия искусств  
Российская Федерация, 690990 Владивосток

#### Sergei A. Eisenstadt

Candidate of Arts (PhD),  
Professor at the Specialized Piano Department  
E-mail: [eisenstadt1955@mail.ru](mailto:eisenstadt1955@mail.ru)  
The Far-Eastern State Academy for the Arts  
Russian Federation, 690990 Vladivostok



Л. В. ЛАТЫШОВА

Казахский национальный университет искусств

УДК 786.6

## ИЗ ИСТОРИИ ОРГАННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА: ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАРИЯ

Основы органного искусства Казахстана были заложены в середине 60-х годов прошлого столетия в процессе осуществления программы культурного строительства в республиках бывшего Советского Союза. Базой послужили многовековые традиции европейской органной культуры, а также достижения русско-советской органной школы.

В специфических условиях азиатской культурной среды органное искусство получило новые импульсы для развития, вобрав в себя особенности казахского менталитета. К настоящему времени в этой области накоплен обширный фактологический и творческий материал, требующий изучения и осмысления.

Началом истории казахстанского органного искусства можно считать 1967 год, когда в Алма-Атинском государственном институте искусств (ныне Казахская национальная консерватория имени Курмангазы) был установлен первый орган. Поскольку органостроительство в Казахстане отсутствовало, этот инструмент, как и все последующие, был импортирован. Органы ввозились из Германии, Австрии, Чешской республики, Польши, Литвы. Ныне в стране действуют три концертных (Алматы, Астана), три учебных (Алматы, Астана) и пять церковных (Астана, Караганда, Кокшетау, Актобе) органов. Все инструменты наделены неповторимым звучанием и оригинальным фасадом.

Выделим три периода функционирования органного инструментария в Казахстане, обозначив основные вехи развития казахстанского органного искусства:

*Первый* (1967–1987) – период экстраполяции в культуру Казахстана немецких органных традиций, связанных со спецификой органостроения XVII–XVIII веков, освоением наследия выдающихся европейских композиторов и достижений немецкой и русской школ органного исполнительства;

*Второй* (1988–2004) – период формирования собственных исполнительских традиций и активизации творчества казахстанских композиторов в области органной музыки;

С 2005 года начинается *третий* – современный период, ознаменованный установкой новых органов в Астане и Караганде и расширением перспектив развития казахстанского органного искусства, географии строительства органов в республике.

Рассмотрим данные периоды с точки зрения органного инструментария и его влияния на «траекторию» развития казахстанского органного ис-

кусства. При рассмотрении органного искусства как системы, типичной для инструментальной музыки в целом, обратим внимание на его взаимосвязанные составные части: инструментарий – композитор – исполнитель – исполнительские традиции (школа). Инструментарий, то есть собственно органы, здесь является основой, от которой зависят содержание и реализация композиторских замыслов и творческих проектов, интенсивность процесса формирования и преемственности органных исполнительских традиций.

Отметим, что изначально в Казахстане орган воспринимался как чужеродный инструмент. Это происходило по нескольким причинам. Во-первых, в советском Казахстане приоритетной считалась национальная направленность музыкальной культуры; внедрение в неё европейских традиций встречало противодействие. Во-вторых, в условиях доминирования атеистического мировоззрения орган позиционировался в первую очередь, как культовый инструмент. В-третьих, присутствовала инертность ответственных лиц различных министерств и ведомств, демонстрирующих откровенно неприязненное отношение к перспективе появления в Казахстане органа. В-четвёртых, приобретение органа требовало значительных денежных вложений и было связано с решением вопросов финансирования на государственном уровне.

В существовавших тогда условиях движущей силой решения вопроса установки органа в Казахстане стало стремление выдающихся представителей искусства к разностороннему, прогрессивному развитию культуры Казахстана. Приобретение первого органа в Алматы состоялось благодаря совместным усилиям, с одной стороны, Комитета по органостроению при Министерстве культу-

ры СССР, возглавляемого заслуженным артистом РСФСР, профессором Московской консерватории Л. И. Ройзманом, с другой стороны, – поддержке проекта видными деятелями музыкального искусства Казахстана: народным артистом СССР, лауреатом Государственной премии К. К. Кужамьяровым и народным артистом СССР, профессором и ректором Государственного института искусств им. Курмангазы Е. Р. Рахмадиевым.

Для первого периода развития казахстанского органного искусства характерно влияние немецких традиций, так как первые два органа (концертный, 1967; учебный, 1971) были приобретены у фирмы «Alexander Schuke» (ГДР, Потсдам), ориентированной на традиции северонемецкой органной школы. Конструктивные идеи северонемецких органных мастеров XVII–XVIII веков (семейства Шереров, Хойеров, Фрицше, Арп-Шнитгера) отразились в так называемом Werk-принципе многохорности, согласно которому инструмент состоит из нескольких самостоятельных отделов – Werk'ов (Hauptwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Brustwerk), обладающих полным диапазоном высот и набором регистров, работающих с помощью собственной клавиатуры. Педаль северонемецких органов имеет крепкий бас, создающий хорошую гармоническую опору. Октавные, аликвотные, микстурные наслоения придают педальному звучанию объёмность, звуковую очерченность, позволяют исполнять виртуозные педальные соло, патетические монологи. Таким образом, орган образует сложно-составную структуру, части которой взаимно скоординированы. Органы северонемецких мастеров «славятся блестящими микстурами, разнообразием флейтовых регистров и высочайшим качеством звучания язычковых – точностью интонации, богатством и полнотой тембра» [6, с. 179].

Первый орган, установленный в Алматы, оснащён двумя мануалами, педалью, 32 регистрами, механической игровой и регистровой трактурой. Его монтаж осуществлялся немецкими специалистами под руководством мастера Т. Гатенхузе. Небольшой учебный орган также имеет два мануала, педаль, 12 регистров, механическую игровую и регистровую трактуру. Художественная концепция и конструктивные особенности этих органов ориентированы преимущественно на исполнение старинной музыки эпохи барокко, что корректировало репертуарные наклонности органистов. На торжественной церемонии открытия органа в октябре 1967 года выдающийся немецкий органист В. Шетелих впервые в Казахстане публично исполнил органную музыку композиторов эпохи барокко: произведения И. С. Баха и Концерт для органа с оркестром Г. Ф. Генделя.

Влияние северонемецкой органной школы на казахстанское органное искусство нашло своё отражение и в опубликованных в Алматинской консерватории методических заметках первых казахстан-

ских органистов В. И. Тебенихина (1942–1988) и А. Ж. Карасаевой (1952–2002) [11]. В них рассматриваются вопросы интерпретации органных произведений И. С. Баха, лежащих в основе учебных программных требований для студентов-органистов.

Второй период развития казахстанского искусства ознаменован установкой в Алматы (1988), в зале Казахконцерта (ныне Казахской государственной филармонии им. Жамбыла) органа фирмы «Rieger-Kloss» (Чехословакия, Крнов) – самого большого в азиатском регионе. Орган был произведён в мастерских чешской фирмы по заказу Министерства культуры СССР. Экспертом с казахстанской стороны выступил В. И. Тебенихин. Новый инструмент наделён богатыми техническими и художественными возможностями, позволяющими исполнять органную музыку различных стилей и направлений: 4 мануала, педаль, 74 регистра, швеллер на третьем мануале, Walze, 4 свободных и 3 постоянных комбинации, 2 дополнительных свободных педальных комбинации.

На протяжении более тридцати лет, с 1967 по 2000 годы, Алматы оставался центром органного искусства, сосредоточенного в южном регионе Казахстана и развивающегося в светском, концертном направлении. На рубеже XX и XXI веков в северном регионе республики сформировалась ветвь казахстанского органного искусства, связанная с церковными инструментами. После образования независимой республики Казахстан, с 1991 года произошёл «ренессанс» христианской религии. Открылось большое количество церквей, что благотворно отразилось на развитии органного искусства в лоне Римско-католической церкви. Службу посещали главным образом немцы и поляки, оказавшиеся в Казахстане в годы сталинских репрессий. Важным для католичества Казахстана явился официальный визит в страну папы римского Иоанна Павла II (2001).

К этому времени здесь функционировали четыре небольших пневматических органа для сопровождения богослужений: в соборе св. Иосифа в Караганде (кустарный, литовского происхождения, с двумя мануалами, педалью, 18 регистрами); карагандинском монастыре Кармелиток Босых (немецкой фирмы «Walcker», с одним мануалом, педалью и 6 регистрами); соборе св. Антония Падуанского в Кокшетау (орган польской фирмы «Ludwik Saganowski», с двумя мануалами, педалью и 14 регистрами); римско-католическом приходе в Актобе (кустарный, неизвестного происхождения, одномануальный, без педали, с 18 регистрами)<sup>1</sup>.

Церковные органы, установленные в Казахстане, также стали проводниками европейских культурных ценностей с точки зрения традиций органостроения, композиторского творчества и исполнительства. Например, в 1999 году Римско-католическому собору св. Антония Падуанского в Кокшетау был подарен



церковью св. Станислава Костки из Познани орган постройки 1948 года. Это общественно значимое событие положило начало осуществлению ряда важных для культуры Казахстана творческих проектов. Так, в 2000 году состоялся фестиваль музыки И. С. Баха, проведённый при поддержке посольства ФРГ, немецкого общества «Wiedergeburt», а также управления образования, комитета информации и общественного согласия Акмолинской области. В рамках фестиваля прошли концерты клавирной, вокально-хоровой, духовой и баянной музыки солистов областной филармонии, кокшетауского музыкального колледжа им. Биржана, университета им. Ш. Уалиханова, детской музыкальной школы. Тогда же состоялся концерт органной музыки заслуженного артиста Республики Казахстан Габита Несипбаева – ведущего солиста-органиста Казахстана.

Третий период развития казахстанского органного искусства характеризуется расширением географии распространения органного инструментария. В северном регионе Казахстана были установлены ещё четыре органа: большой концертный (2005), два учебных (2007) фирмы «Hugo Mayer» (Заарбрюкен, Германия) в Астане, в Органном зале Казахской национальной академии музыки (ныне – Органный зал Казахского национального университета искусств) и большой церковный орган (2010) фирмы «Pflüger Orgelbau GmbH» (Фельдкирх, Австрия) в Караганде, в соборе Матери всех народов Девы Марии Фатимской.

В настоящее время орган зал Казахского национального университета искусств в Астане стал одним из центров культурной жизни столицы. Установленный здесь орган заключает в себе черты старинного органа, дополненные романтическими оркестровыми красками: 3 мануала, педаль, 48 регистров, швеллер на третьем мануале, электромеханическая игровая и регистровая трактура, 6144 регистровых комбинаций<sup>2</sup>.

На торжественном открытии возможности нового органа и своё исполнительское мастерство продемонстрировали приглашённый немецкий органист Лео Кремер – капельмейстер Императорского Маринского собора в Шпейере на Рейне, исполнивший импровизацию на тему казахской народной песни, а также заслуженный артист Республики Казахстан Габит Несипбаев, исполнивший Токкату и фугу ре минор И. С. Баха.

Многие годы актуальна в Казахстане проблема сохранения органного фонда, так как инструменты требуют строго определённых условий содержания и обслуживания. После установки первого в Казахстане органа для приобретения квалификации мастера-настройщика из Алматы в Москву выезжал В. В. Заварухин, впоследствии проходивший стажировку и в Риге. Позднее его помощником стал Н. А. Филатов [6, с. 57]. В связи с экономическими неурядицами начала

1990-х годов органы обслуживал лишь один мастер – Е. А. Перебеев, а затем эти обязанности исполнял З. А. Кадыров; его сменил кандидат искусствоведения, доцент Алматинской консерватории В. А. Клопов. В Астане хранителем органа многие годы являлся В. Г. Васильев.

В начале 1990-х годов ректору Алматинской консерватории им. Курмангазы Д. К. Касеинову удалось добиться бюджетного финансирования реставрации консерваторских органов, и это вопреки негативным явлениям в экономике страны. Высокое качество ремонтных работ, проведённых немецкими мастерами, обеспечило «выживание» инструмента ветшающего Большого зала, где после очередного землетрясения возникла опасная трещина. Нужно заметить, что в Алматы органы устанавливались в уже имеющиеся залы, не адаптированные по своим акустическим параметрам к органостроению. Лишь в 2003 году, к 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, при организационной и финансовой поддержке ректора Ж. Я. Аубакировой орган был перенесён в новый орган зал концертный зал, построенный с учётом оптимальных акустических требований. По настоянию ведущего органиста республики Г. Т. Несипбаева в архитектурный проект органного зала были внесены изменения: пришлось отказаться от декоративных аксессуаров внутри зала, чтобы сохранить его большой объём и, соответственно, благоприятную для органа акустику. Открытие органного зала в Казахской национальной консерватории 10 декабря 2004 года стало крупным культурным событием международного масштаба. В торжествах приняли участие народная артистка Казахстана Жания Аубакирова, заслуженный артист Казахстана, проректор консерватории органист Габит Несипбаев и народный артист республики Татарстан, органист, ректор Казанской государственной консерватории Рубин Абдуллин. Органная музыка звучала в новом зале «не просто хорошо, а великолепно: не теряя бархата низов, орган прорисовывал все высокие звуки, поражал богатством обертонов...» [7].

С ростом численности органов, их активным включением в концертную практику у казахских композиторов возрастал интерес к инструменту. Мотивация данного явления в музыкальной жизни Казахстана имеет несколько причин. Важнейшая из них состояла в том, что «интерес к органной музыке, проявляемый рядом казахстанских композиторов, связан с наличием в республике сильных исполнительских кадров, целой органной школы, у истоков которой стоят такие видные органисты, как В. И. Тебенихин, А. Ж. Карасаева, Г. Т. Несипбаев» [9, с. 108–109]. Помимо этого, повышенный интерес композиторов к тембровым звучаниям различных инструментов обусловил появление экспериментов с органным звучанием.

Появляются сольные органные сочинения разных жанров, произведения для различных инструментов с



органом, вокальные произведения в сопровождении органа. Среди наиболее показательных примеров – «Импровизация и соната для органа с литаврами» А. Исаковой, Сюита из духовного концерта «Посвящение Понтифику» и концертные пьесы «Текемет», «Казахская токката», «Толғау» Ж. Джумабекова, Соната для органа «Казахская бахиана» Б. Баяхунова, поэма для квартета кобызов и органа «Глеп-абыз» С. Абдинурова, Концертино для кылкобыза, органа и струнного оркестра, две прелюдии на темы Ахана Серэ – «Маңмангер» и «Сырымбет» Г. Несипбаева. Орган звучит в IV части симфонии «Жигер» Г. Жубановой, симфонии «Жертвоприношение Тенгри» А. Бестыбаева, в поэме для камерного оркестра, хора и органа «Минарет» С. Еркимбекова.

Становится очевидным, что существует тесная связь между формированием в Казахстане органной инструментальной базы и творческими эксперимен-

тами казахстанских композиторов в области органной музыки, что способствует новым творческим исканиям. Установка в Казахстане в период с 1967 по 2010 годы органов разного назначения – концертных, учебных и церковных, с различными звуковыми и техническими характеристиками – создала благоприятную почву для творческой деятельности органистов. Это активизировало концертную жизнь, способствовало популяризации органной музыки в Казахстане, воспитанию слушательской аудитории, внедрению европейской и российской органной культуры в музыкальную культуру Казахстана. Более того, активизировался диалог с зарубежными органистами, позволивший обмениваться исполнительским опытом, что открыло в свою очередь новые возможности для обучения молодых органистов. Органное искусство стало неотъемлемой частью музыкальной культуры республики.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из европейских стран эти органы были привезены не новыми, требующими реставрации, что создало немало проблем. Отсутствовали органные мастера по ремонту и настройке инструментов, благоприятные климатические условия для поддержания рабочего состояния инструментов. Кроме того, были утеряны документы, где указывались точные даты создания инструментов.

<sup>2</sup> Инструмент был приобретён по инициативе ректора Казахской национальной академии музыки (ныне Казахский

национальный университет искусств), заслуженной артистки Республики Казахстан А. К. Мусахаджаевой при поддержке президента Казахстана Н. А. Назарбаева, правительства и парламента, на средства из республиканского бюджета. Все организационные вопросы решались с участием первого проректора Казахской национальной академии музыки И. Б. Лебедева.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воинова М. В. Жанр магнификата в органном творчестве Даниэля Рота // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 98–102.
2. Воинова М. В. Проблемы современной органной музыки: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 244 с.
3. Готсдинер Е. М. Сонорика в современной органной композиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 23 с.
4. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
5. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музиздат, 2008. 864 с.
6. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы [Құрманғазы ағындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы – 60 жыл]. Алматы: Asu anima, 2004. 304 с.

7. Мариинская А. Храм для музыки // Известия Казахстана. 2005. 23 марта.
8. Насонова М. Л. Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 1994. 28 с.
9. Недлина В. Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. Алматы, 2011. 180 с.
10. Пронина А. Н. Фисгармония как часть инструментального компонента органной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 75–80.
11. Тебенихин В. И., Карасаева А. Ж. Методические заметки об органном творчестве И. С. Баха (вопросы интерпретации) // Проблемы методики преподавания и исполнительства: сб. тр. Алма-Ата, 1989. Вып. 1. С. 3–45.

## REFERENCES

1. Voinova M. V. Zhanr magnifikata v organnom tvorchestve Danielya Rota [The Genre of Magnificat in the Organ Music of Daniel Roth]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, no. 1 (8), pp. 98–102.
2. Voinova M. V. *Problemy sovremennoy organnoy muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Problems of Modern Organ

- Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 244 p.
3. Gotsdiner E. M. *Sonorika v sovremennoy organnoy kompozitsii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Sonoricism in Modern Organ Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 23 p.



4. Dzhumakova U. R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti* [The Music of the Composers of Kazakhstan of the 1920s–1980s. Issues of History, Meaning and Values]. Astana: Foliant, 2003. 232 p.

5. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov: uchebnoe posobie* [From the History of World Organ Culture of the 16th–20th Centuries. Tutorial Manual]. Second Edition Supplemented, Revised. Moscow: Muzizdat, 2008. 864 p.

6. *Kazakhskaya natsional'naya konservatoriya im. Kurmangazy* [Kazakh Kurmangazy National Conservatory – 60 years]. Almaty: Asu anima, 2004. 304 p.

7. Mariinskaya A. *Khram dlya muzyki* [A Temple for Music]. *Izvestiya Kazakhstana* [News of Kazakhstan]. 2005. 23.03.

8. Nasonova M. L. *Severonemetskaya organnaya shkola. Organnaya kompozitsiya kak fenomen kul'tury: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The North German Organ School. Organ

Composition as Cultural Phenomenon: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1994. 28 p.

9. Nedlina V. E. *Akademicheskaya muzyka Kazakhstana i SShA: perekrestki rubezha vekov* [Classical Music of Kazakhstan and USA: Intersections of the Turn of the Century]. Almaty, 2011. 180 p.

10. Pronina A. N. *Fisgarmoniya kak chast' instrumental'nogo komponenta organnoy kul'tury* [The Harmonium as a Part of the Instrumental Component of Organ Culture]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, no. 1 (14), pp. 75–80.

11. Tebenikhin V. I., Karasaeva A. Zh. *Metodicheskie zametki ob organnom tvorchestve I. S. Bakha (voprosy interpretatsii): sb. tr.* [Methodical Notes about J. S. Bach's Organ Music (Questions of Interpretation): Proceedings]. *Problemy metodiki prepodavaniya i ispolnitel'stva* [Issues of Methodology of Teaching and Performance]. Issue 1. Alma-Ata, 1989, pp. 3–45.

### Из истории органного искусства Казахстана: особенности инструментария

Автор освещает вопросы формирования органного искусства Казахстана и его инструментальной базы, выделяя три периода развития. Первый (1967–1987) связывается с экстраполяцией в культуру Казахстана немецких традиций органного искусства, освоением достижений немецкой и русской школ органного исполнительства. Второй (1988–2004) – с формированием собственных исполнительских традиций (В. Тебенихин, А. Карасаева, Г. Несипбаев) и активизацией творчества казахстанских композиторов в области органной музыки (Ж. Джумабеков, Б. Баяхунов, С. Абдинуров, С. Еркимбеков и др.), строительством церковных органов.

Появляются сольные органные сочинения разных жанров, произведения для голоса и различных инструментов с органом; проводится фестиваль музыки И. С. Баха. Третий (с 2005 года) – современный период, ознаменованный установкой новых органов в Астане и Караганде. В настоящее время Казахстан обладает обширным инструментарием различного назначения – концертными, учебными, церковными органами с разнообразными техническими и звуковыми характеристиками.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Казахстана, орган, органное искусство, органный инструментарий

### From the History of the Art of Organ Performance in Kazakhstan: Specific Features of the Instrumental Availability

The author highlights the issues of formation of the art of organ performance in Kazakhstan and its instrumental basis, marking out three periods of development. The first period (1967–1987) is connected with the extrapolation into the Kazakh culture of the German traditions of organ construction and the mastery of the achievements of the German and Russian schools of organ performances. The second period (1988–2004) is connected with the formation of national instrumental traditions (V. Tebenikhin, A. Karasayeva, G. Nesipbayev) and the activation of Kazakh musical composition in the sphere of organ music (Zh. Dzhumabekov, B. Bayakhunov, S. Abdinurov, S. Yerkimbekov,

et al) and construction of church organs. Composers write works for solo organ in various genres, as well as compositions for voice and various instruments and organ; and a festival of Bach's music is organized. The third period (from 2005 to the present) is the contemporary period, signified by construction and inauguration of new organs in Astana and Karaganda. Presently Kazakhstan possesses a broad range of instruments of various functions – for concert use, for instructive purposes, as well as church organs with diverse technical and sound characteristic features.

**Keywords:** musical culture of Kazakhstan, organ, art of organ performance, organ instrument availability

#### Латышова Лариса Викторовна

доцент кафедры фортепиано  
Казахского национального университета искусств,  
соискатель кафедры истории, теории исполнительского  
искусства и музыкальной педагогики  
Магнитогорской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: [llatyshova@rambler.ru](mailto:llatyshova@rambler.ru)  
Казахский национальный университет искусств  
Казахстан, 010000 Астана

#### Larisa V. Latysheva

Associate Professor at the Piano Department  
of the Kazakh National University for the Arts,  
Post-graduate student at the Music History  
and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy  
of the Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory  
E-mail: [llatyshova@rambler.ru](mailto:llatyshova@rambler.ru)  
Kazakhstan National University for the Arts  
Kazakhstan, 010000 Astana





О. В. ТУЛИНОВА

*Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина*



УДК 78.074

## РОЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА

Музыкальная культура России зиждется на уходящих корнями в глубинные пласты исторического прошлого традициях народного искусства, профессиональной исполнительской и композиторской школ, научной и критической мысли, музыкального просветительства. Неотъемлемой частью музыкально-исторического процесса является развитие музыкального образования. Многообразие его институтов, направлений, форм, складывавшихся в различные исторические периоды, способствовало сохранению и передаче от поколения к поколению ценностей музыкальной культуры, играло непреходящую роль в формировании и преемственном развитии традиций в разных сферах музыкально-творческой деятельности.

Сегодня изучение истории музыкального образования актуализировалось в связи с возросшим интересом к прошлому отечественной педагогики, искусства и культуры, проявлением которого стала своеобразная историческая рефлексия – одна из доминант современного научного и общественного сознания. Реконструкция, осмысление и оценка музыкально-образовательного опыта предшествующих веков могут рассматриваться поэтому как важнейшее условие всестороннего исследования историко-культурного наследия нашей страны, как фундамент создания обобщающих работ, опирающихся на результаты изучения практики приобщения новых поколений к музыке не только в крупных центрах отечественной культуры, но и различных регионах России.

Российская музыкальная культура издавна существует в двух ипостасях: как столичная и провинциальная. Этой теме посвящено немало публикаций отечественных музыковедов, историков, краеведов. По мнению Е. Б. Трёмбовельского, «...события и явления, стоящие за каждым из данных понятий, образуют динамичную систему, постоянно изменяющуюся как в своей “площади” (пространстве), так и в соотносительной весомости каждого компонента. Но что примечательно: эти две истории музыкального развития страны всегда развивались не параллельно, а в соприкосновении и переплетении. Но всё же они были и остаются разными историями по плотности и хронологии событий, уровню творческих достижений, по подготовленности слушателей и зрителей, по критериям оценок. Столица по данным параметрам, как

правило, оказывалась выше и строже провинции, где в этом смысле всё было более “разрежённым”. Провинция всё более обладала “всасывающим” эффектом и в то же время испытывала неугасимое влечение к центру как к магниту, притягивающему провинциалов [9, с. 133].

Знакомство с работами, посвящёнными проблемам развития музыкальной культуры в провинции (Н. С. Афанасьева, М. С. Блюмкина, С. Е. Горлинская, С. И. Дорошенко, Н. М. Инюшкин, И. М. Козловская, И. Г. Косихина, И. Ф. Петровская, Т. Д. Пронина, Г. Н. Рябова, Б. П. Хавторин, Л. К. Шабалина, В. И. Юдина и др.) показало, что активной музыкальной жизни провинциальных городов всегда препятствовала не только географическая отдалённость некоторых регионов, неразвитость железнодорожного сообщения, но и острая нехватка профессиональных специалистов, качественного музыкального инструментария, оркестровых, хоровых коллективов, различных по своему составу ансамблей. Поэтому неудивительно, что приезды заезжих гастролеров вносили в тихую провинциальную жизнь заметное оживление и превращали такие концерты в историческое событие.

Начиная с 1870-х гг., когда в провинциальные города стали приезжать на постоянную работу первые выпускники столичных консерваторий, ситуация музыкальной жизни на периферии стала меняться к лучшему. Во многом благодаря их участию в малых городах России стали организовываться местные отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), открываться разного рода бесплатные и частные музыкальные школы и классы. Тогда же на периферии начинают утверждаться русские оперные сезоны, активизируется гастрольно-концертная практика. Таким образом, музыкальная жизнь многих провинциальных городов России стала развиваться по сходному алгоритму: от концертного передвижничества столичных мастеров – к формированию собственной музыкально-академической традиции, местной педагогической и артистической элиты, своих сочинителей и издателей, музыкально-образовательных, концертных и театральных учреждений, оркестров, хоров, ансамблей и оперных трупп. Особое место в музыкальной культуре провинциальных городов заняло любительское музицирование, роль которого в развитии профессионального музы-



кального образования на периферии трудно переопределить. Но прежде, чем речь пойдёт о развитии этого вида художественно-творческой деятельности в провинциальном Ельце, попробуем разобраться с самим определением «любительское музицирование».

Словарь даёт следующее толкование: «Любитель – человек, который занимается чем-нибудь в свободное время, не как профессионал» [6, с. 634]. Наиболее точное выражение сущности «любителя» в сфере музыки содержится в определении, сформулированном Г. М. Цыпиним: «Любитель – человек, обучившийся музыке параллельно с какими-либо другими занятиями – “для себя”» [14, с. 167]. В контексте данного определения музицирование, представляющее собой вид творческой деятельности, можно охарактеризовать как «творчество для себя». Под ним следует понимать творчество, имеющее ценность лишь для самого музицирующего. Побуждая человека к поиску в себе самом, и тем самым, к самостоятельности и духовной активности, музицирование выступает как средство самопроявления, раскрытия себя, реализации сущностных сил личности, или, другими словами, средством самореализации. Способность музицирования оказывать развивающее воздействие на человека позволяет рассматривать его как средство самовоспитания, то есть «творчество самого себя». Способность музицирования оказывать развивающее воздействие на человека позволяет рассматривать его как средство самовоспитания, то есть «творчество самого себя». Чем больше доля творчества в процессе музицирования, тем больше возможностей оно даёт для самореализации личности.

Совершая открытие для себя и при этом развиваясь эстетически, личность продолжает свою жизнь в обществе в качественно ином состоянии, обогащая его более совершенными продуктами своей художественной деятельности. В. С. Цукерманом выявлена диалектическая взаимосвязь между развитием личности и общественной значимостью результатов любительского творчества [13]. Применительно к музицированию данное положение может быть сформулировано следующим образом: чем ярче в музицировании творческое начало, тем полнее самореализация личности, способствующая формированию всесторонности, тем выше его общественная значимость.

Однако качественное определение музицирования непрофессионалов как «творчества для себя» не является абсолютным и единственным. С одной стороны, нередки случаи создания любителями высокохудожественных произведений и оригинальных интерпретаций, получающих общественное признание. С другой стороны, «творчество для себя» является обязательным этапом в процессе творчества музыкантов-профессионалов, призванных обеспечивать производство музыкальных ценностей «для других». Не открыв ничего нового «для себя», профессиональный музыкант не может создать ничего нового

«для других». Из этого следует, что «творчество для себя» составляет неотъемлемую часть творческого процесса как музыканта-любителя, так и профессионала. Такое содержательное понимание профессионального и любительского творчества содержится и в музыкальной педагогике: «В сфере педагогического воздействия на начальном этапе обучения находятся дети, которые должны разделиться на две группы: меньшую – тех, кому суждено быть профессионалами, и большую – тех, кто станет “просвещёнными любителями”, или хорошо разбирающимися в музыке слушателями. Однако все должны пройти один и тот же путь, и работа с ними должна вестись в смысле общих принципов одинаково. Надо так обучать, чтобы они могли и хотели стать музицирующими любителями, ибо будущий профессионал, чтобы стать подлинным профессионалом, должен любить музыку и музицирование» [1, с. 84].

Невозможность противопоставления любительского и профессионального творчества на уровне сущностей обусловила правомерность точки зрения Е. И. Смирновой: «...творчество разделяется скорее не на профессиональное и непрофессиональное, а на творчество разных уровней значимости» [8, с. 74]. Однако объективно существующая данность, что творческие результаты любителей-музыкантов, как правило, ниже, чем у профессионалов, может рассматриваться как фактор, закрепляющий целесообразность выделения «творчества для себя» в качестве одной из характерных особенностей любительской деятельности.

В качестве главного признака, определяющего деятельность как подлинно любительскую, Л. Н. Коганом и В. С. Цукерманом также выдвигается её творческий характер [4]. В связи с существованием мнимых любительских увлечений (азартных игр), Н. И. Шагалова рассматривает как главный критерий в определении подлинного любительства меру облагораживающего воздействия данного увлечения на развитие личности [5]. Применительно к содержанию нашего исследования, речь идёт фактически о процессе и результате взаимодействия музыки и личности, поскольку в музицировании это взаимодействие выражено особенно ярко.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что музицирование, это: 1) вид активной творческой деятельности; 2) всегда изначально «творчество для себя», способствующее реализации сущностных сил личности, то есть её самореализации; 3) деятельность, оказывающая облагораживающее воздействие на личность. В качестве характеристик, играющих основную роль в определении музицирования как любительской деятельности, выступают следующие:

– бескорыстие: занятия музыкой не являются профессией, источником дохода и средств к существованию, а значит – осуществляются в свободное (нерабочее) время, то есть не связаны социальными обязанностями;



– добровольность: музицирование побуждается не внешними обстоятельствами, а внутренними потребностями личности.

Именно внутренняя личностная потребность индивида, его индивидуальное стремление к самовыражению, развитие своих художественных способностей посредством творческой, привлекательной и интересной для него художественной практики (в том числе и музыкальной) рассматриваются А. С. Каргиным как один из основополагающих мотивов участия человека в художественном творчестве и обозначается, как «любительское начало» [3].

Опираясь на исследования, раскрывающие сущность любительской творческой деятельности (Л. Н. Коган, Е. И. Смирнова, В. С. Цукерман, Н. И. Шаталова), можно сказать, что: музицирование является любительским в том случае, если оно осуществляется в свободное время, бескорыстно, добровольно, характеризуется относительным постоянством и длительностью. Только в контексте с данными характеристиками такие природные свойства музицирования, как эмоциональная насыщенность и творческий характер, способствующие самореализации личности и оказывающие облагораживающее воздействие на неё, приобретают новое качество – признаков подлинно любительской деятельности.

Таким образом, любительское музицирование есть форма реализации сущностных сил личности, то есть её самореализация, посредством непрофессионального музыкального творчества, бескорыстно осуществляемого в свободное время под влиянием внутренней потребности [11].

Выявив сущность творческого процесса, являющего собой акт музицирования, рассмотрим его функционирование на материале провинциального Ельца.

Как показывает анализ документальных источников, развитие музыкальной жизни города шло параллельно с историческим развитием России, с традициями и тенденциями в культуре страны вообще, но при этом формировалась своя, особенная среда, о которой в воспоминаниях не раз писали И. А. Бунин, М. М. Пришвин, Т. Н. Хренников, В. И. Немирович-Данченко, И. Е. Репин, В. В. Розанов, Н. Н. Жуков и многие другие известные российские учёные, политики, деятели культуры и искусства, родившиеся в Ельце или жившие здесь какое-то время.

Елец – один из немногих городов Липецкой области (ранее входил в Орловскую губернию), который внесён в список 115 городов Российской Федерации, имеющих ценные памятники истории и архитектуры. За свои 868 лет он прошёл все стадии развития: возведённый как сторожевая крепость на южных рубежах страны, Елец не раз отражал многочисленные набеги ордынских полчищ, был важным торговым центром, служил источником вдохновения для художников, писателей, поэтов, музыкантов. Наконец, в XX–XXI вв. стал популярным местом отдыха и средоточием культурной жизни региона. Наиболее

значительной страницей в летописи Ельца являются многочисленные культовые здания, придающие ему своеобразный силуэт. Издавна славился Елец своими ремёслами и промыслами: кузнечным, кожевенным, резьбой по дереву. Во всём мире известны елецкие кружева, елецкая рояльная гармоника, внесённая в каталог ЮНЕСКО. Историко-культурное наследие Ельца стало той основой, на которой началось формирование его музыкальной жизни и музыкального образования.

По мере развития Ельца как города ремёсел и торговли, активно развиваются не только его народная музыкальная культура, корни которой уходят в глубь веков, но также и духовное музыкальное искусство, связанное со строительством в городе православных церквей и соборов после принятия на Руси христианства (до 1917 г. в Ельце насчитывалось более 30 православных храмов, более 40 часовен, 2 монастыря – женский и мужской). Выражая стремление человека к духовной красоте и гармонии, возвышая его чувства и помыслы, православная музыка рассматривалась на протяжении веков служителями храмов как действенное средство воспитания молодого поколения. Неслучайно обучение богослужебному пению входило тогда в содержание образования всех уровней и считалось не менее значимым, чем обучение чтению или письму. При елецких гимназиях своих церквей не было построено, и службы для учеников и преподавателей проходили в близлежащих храмах. Кроме того, в самих гимназиях нередко проводились мероприятия религиозной направленности, участниками которых были хоры гимназистов или гимназисток. В произведениях И. А. Бунина, учившегося в юности в мужской елецкой гимназии, есть немало страниц, где он описывает свои впечатления от посещения величественных елецких храмов, красоту и таинство церковных служб и обрядов, неповторимый колокольный звон: «...помню, как въехали мы в город, меня ослепил блеск солнца, стёкол, вывесок, а надо мной на весь мир разливался какой-то дивный музыкальный кавардак: звон, гул колоколов с колокольни Михаила Архангела, возвышавшейся надо всем в таком величии, в такой роскоши, какие и не снились римскому храму Петра, и такой громадой, что уже никак не могла поразить меня впоследствии пирамида Хеопса» [2, с. 57].

Наряду с развитием народного и православного музыкального искусства, в конце XIX столетия в Ельце широко распространилось любительское музицирование, охватившее большой спектр досуговой деятельности горожан. Как и по всей России, тогда в Ельце начинают работать всевозможные любительские музыкальные объединения (кружки, клубы, салоны), явившиеся своеобразным средством культурной самоорганизации провинциального общества. Все эти объединения занимались многоплановой деятельностью, включая в процесс проведения мероприятий массу горожан, жаждущих интеллектуального общения, расширения кругозора и реализации своего творческого потенциала.



Первым из таких объединений стало «Елецкое общество любителей музыки и драматического искусства», Устав которого был утверждён Министерством внутренних дел в 1881 г. В документе было указано, что «... общество имеет своей целью: доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений музыкального и драматического искусства; распространять любовь к искусству и развивать понимание к нему» [7]. Для достижения предназначенной цели общество устраивало музыкальные (инструментальные и вокальные), литературные и драматические вечера на различных концертных площадках города. Кроме классических концертов и вечеров, «Елецкое общество любителей музыки» организовывало с благотворительной целью публичные маскарады, семейные вечера, концерты, балы и другие массовые развлечения как для взрослых, так и для детей. Такие формы светских развлечений были социально значимыми явлениями общественной жизни и, прежде всего, местом непосредственного творческого общения, где реализовывались культурные устремления молодёжи. Вот как писал И. А. Бунин об одном из балов в Елецкой женской гимназии, где он побывал, будучи гимназистом: «А после бала я долго был пьян воспоминаниями о нём и о себе самом: о том нарядном и ловком гимназисте в новом синем мундирчике и белых перчатках, который с таким радостным холодком в душе мешался с нарядной и густой девичьей толпой, скользил среди танцующих по паркету в огромной белой зале, залитой жемчужным светом люстр и оглашаемой с хор торжествующе-звучными громами военной музыки, дышал всем тем душистым зноем, которым дурманят балы новичков, и был очарован каждой попадавшейся на глаза лёгкой туфелькой, каждой белой пелериной, каждым шёлковым бантом в косе» [2, с. 65].

В 1890 г. появилось «Елецкое общественное собрание», ставшее важным центром консолидации музыкантов города и сблизившее людей разных сословных происхождений и профессий. Основанное на демократических принципах управления, имея чёткую структуру и обладая широкой материальной поддержкой, данное объединение занималось организацией концертов, лекций-концертов и других музыкально-просветительских мероприятий, ориентируемых на различные возрастные и социальные категории граждан [10]. Как показывает анализ публикаций местной прессы («Елецкий вестник», «Орловский вестник», «Елецкий дневник» и др.), в концертах, проходивших тогда в Ельце, профессиональный уровень исполнителей-любителей был достаточно высоким. Можно высказать предположение, что именно при данных общественных творческих объединениях были открыты первые музыкальные классы, дающие обучающимся необходимые исполнительские навыки. Отчасти это предположение подтверждает анализ деятельности

подобных обществ в соседних городах: Тамбове, Воронеже, Орле, Курске.

Расширение круга ценителей музыки и любителей совместного музицирования привело к созданию в Ельце различного рода городских и частных кружков, клубов и салонов. Их членами становились врачи, юристы, чиновники, художники, педагоги, представители дворянства, купечества и др. Естественно, такие сообщества по количеству участников были немногочисленными, так как в них занимались преимущественно каким-то одним видом деятельности (вокальной, инструментальной, хоровой).

Касаюсь развития в Ельце музыкальной культуры, необходимо отметить, что в середине XIX в. на высоком уровне в городе было и оркестровое музыкальное исполнительство. Широкою известность в частных гимназиях и городских училищах получили струнные и духовые ученические оркестры, положительной чертой которых было то, что решая проблему приобщения гимназистов к инструментальному искусству, они позволяли овладеть навыками игры на каком-либо инструменте за сравнительно короткий срок. Но всё же самыми известными и популярными в Ельце коллективами были городской духовой оркестр пожарных, а также духовой оркестр 52-го драгунского Нежинского полка, регулярно выступавшие на многих городских мероприятиях, праздниках, массовых гуляниях, в Городском саду. И вновь обратимся к воспоминаниям И. А. Бунина: «В саду играла музыка. Сыпал прохладной пылью высокий, раскидистый фонтан и с какой-то женственной роскошью пахло цветами в бодром воздухе багряного заката... а меж тем, в конце аллеи, в сияющей цветным раковине, томно разливался вальсом, рычал и гремел во все свои медные трубы и литавры военный оркестр» [2, с. 87].

Елец хотя и был небольшим городом, всех, кто приезжал сюда, поражало огромное количество не только православных храмов, но и городских и частных садов и парков, где перед отдыхающими в тёплое время года выступали местные и заезжие артисты, ставились оперетты, играли духовые и струнные оркестры. В своих воспоминаниях о музыкальной атмосфере Ельца писал и известный композитор, ельчанин по рождению Т. Н. Хренников: «Несмотря на то, что город наш был уездным, у нас постоянно проходили концерты – камерные, сольные, симфонические. Помню, что были два дирижёра – Шулькин и чех И. Кветон. Последний особенно был серьёзным, образованным музыкантом и любимцем елецкой публики. В своё время Кветон был дирижером духового оркестра Преображенского полка и, выйдя в отставку, доживал свой век в Ельце. У него был сын, также музыкант, в прошлом воспитанник Московской консерватории, у которого я, между прочим, начал свои занятия музыкой» [12, с. 13].

Ещё одним способом приобщения горожан к музыкальному искусству были домашние концерты,

которые существовали как явление вполне обычное. В различных социальных слоях домашние концерты проходили в рамках своеобразных традиций. Так, в домах зажиточных горожан из музыкальных инструментов преобладало фортепиано, в средних городских слоях музицировали чаще всего на мандолине или гитаре. Если говорить о репертуаре, то в первую очередь звучали городские романсы, формировавшие музыкальные вкусы самых широких кругов общества. Главной чертой русского городского романса было то, что он предназначался для исполнения прежде всего любителями в узком кругу с целью пробудить у слушателей чувство прекрасного, вызвать эмоциональный отклик.

Совсем по-иному проходили домашние вечера на окраинах Ельца – в многочисленных слободах. Здесь организовывались различные «посиделки», на которых пели и танцевали под сопровождение гармоники или балалайки. Летом музицирование проходило обычно на «пяточках», куда по вечерам сходились все жители округи. Зимой же собирались в какой-нибудь избе. Песенный репертуар составляли традиционные крестьянские песни Елецкого края – лирические, протяжные, удалые и др.

Особое место в Ельце конца XIX в. занимал городской театр. Именно здесь проходили самые важные и значительные концерты, музыкально-просветительские мероприятия, оперные постановки, выступления приезжих знаменитостей. Судя по газетной хронике 1890-х гг., здесь побывали пианисты Н. Г. Рубинштейн, Н. А. Орлов (ученик К. Н. Игум-

нова), певица А. В. Нежданова, солисты столичных оперных театров И. В. Ершов, Ю. Ф. Закржевский, В. Н. Петрова-Званцева, О. И. Камионский, И. В. Тартаков, Е. К. Мравинская, Н. А. Кошиц и многие другие. С большим успехом проходили концерты оперных трупп из Харькова, Одессы, первого русского оркестра народных инструментов под управлением В. В. Андреева, хоровой капеллы Д. А. Агреева-Славянского и других.

Таким образом, можно говорить о широком развитии любительского музицирования в дореволюционном Ельце. В основе его лежала «природная музыкальность» русского человека, берущая начало в народном творчестве. Деятельность любительских творческих объединений можно считать значительным явлением музыкальной жизни провинциального Ельца, так как любительское музицирование, охватывая значительную часть населения города, выполняло при этом просветительскую функцию и способствовало процессу формирования музыкального сознания жителей. Благодаря деятельности городских музыкальных организаций и широкому распространению домашних концертов, многие горожане впервые соприкасались с такой областью искусства, как классическая музыка.

Именно благодаря своей всеобъемлющей природе любительское музицирование сыграло роль универсального, вседоступного средства музыкального образования, частично заменившего профессиональные музыкально-образовательные учреждения и создавшего благоприятные предпосылки к их открытию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Л.: Сов. композитор, 1979. 352 с.
2. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. М.: Сов. Россия, 1991. 437 с.
3. Каргин А. С. Народная художественная культура: учеб. пособие. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. 288с.
4. Коган Л. Н. Сущность и социальная значимость любительских увлечений // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 21. С. 11–13.
5. Культура и творчество масс: сб. ст. Свердловск: АН СССР, Уральск. науч. центр, 1976. 179с.
6. Любитель // Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1990. 921с.
7. Отношение Департамента общих дел о разрешении основать в Ельце общество любителей музыкального и драматического искусства; Уставы Ярославского и Елецкого обществ // Государственный архив Орловской области. Ф. 580, оп. 1, д. 2636.
8. Смирнова Е. И. Теория и методика организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительских учреждениях. Л.: Просвещение, 1983. 190с.
9. Трёмбовельский Е. Б. Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.
10. Устав Елецкого общественного собрания, утверждённого для развлечения жителей, и переписка с МВД о его утверждении // Государственный архив Орловской области. Ф. 580, оп. 1, д. 2976.
11. Хвостова И. А. Социально-педагогические условия развития любительского музицирования в контексте культурной деятельности: дис. ... канд. пед. наук. Тамбов, 2000. 182с.
12. Хренников Т. Н. Так это было. Диалоги о времени и о себе. М.: Музыка, 1994. 347 с.
13. Цукерман В. С. Народная культура как социальное явление: дис. ... д-ра философ. наук. Челябинск, 1999. 401 с.
14. Цыпин Г. М. Человек. Талант. Труд. Музыкант в современном мире. М.: Просвещение, 1992. 239 с.

## REFERENCES

1. Barenboym L. A. *Put' k muzitsirovaniyu* [The Path Towards Music Making]. Leningrad: Sovetskiiy kompozitor Press, 1979. 352 p.
2. Bunin I. A. *Zhizn' Arsen'eva* [The Life of Arsenyev]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1991. 437 p.



3. Kargin A. S. *Narodnaya hudozhestvennaya kultura: ucheb. posobie* [Folk Artistic Culture: Tutorial Manual]. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 1997. 288 p.

4. Kogan L. N. Suschnost' i sotsialnaya znachimost' lyubitelskikh uvlecheniy [The Essence and Social Significance of Amateur Activities]. *Klub i khudozhestvennaya samodeyatelnost'* [Club and Artistic Amateur Activities]. 1980, no. 21, pp. 11–13.

5. *Kultura i tvorchestvo mass: sb. st.* [Culture and Artistic Activities of the Masses: Compilation of Articles]. Sverdlovsk: Academy of Sciences of the USSR, Ural Academic Center, 1976. 179 p.

6. Lyubitel [The Amateur]. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Edited by N.Yu. Shvedova. Moscow, 1990. 921 p.

7. The Document from the Department of General Affairs, Granting Permission to Establish the Society of Lovers of Music and Dramatic Art in Yelets; Statutes of the Societies in Yaroslavl and Yelets Societies. *State Archives of the Oryol region*. Fund 580, inventory 1, deal 2636.

8. Smirnova E. I. *Teoriya i metodika organizatsii samodeyatelnogo tvorchestva trudyaschikhsya v kulturno-prosvetitskikh uchrezhdeniyakh* [The Theory and Methods of Organization of Amateur Artistic Activities of Employees of Cultural and Educational Institutions]. Leningrad: Prosveschenie, 1983. 190 p.

9. Trembovskiy E. B. Organizatsiya kulturnogo prostranstva Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [The Organization of Cultural Space in Russia: the Relation between the Center and the Periphery]. *Muzykalnaya akademiya* [Music of Academy]. 2003, no. 2, pp. 132–137.

10. Charter of the Yelets Social Committee Granting Permission to Entertain Residents and Correspondence with the Ministry of Interior Affairs Regarding its Approval. *State Archives of the Oryol region*. Fund 580, inventory 1, item 2976.

11. Khvostova I. A. *Sotsialno-pedagogicheskie usloviya razvitiya lyubitelskogo muzitsirovaniya v kontekste kulturnoy devyatnosti: dis. ... kand. ped. nauk* [The Social and Pedagogical Conditions of the Development of Amateur Music Making in the Context of Cultural Activities: Dissertation of the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Tambov, 2000. 182 p.

12. Khrennikov T. N. *Tak eto bylo. Dialogi o vremeni i o sebe* [So it Happened. Dialogues about His Time and about Himself]. Moscow, 1994. 347 p.

13. Tsukerman V. S. *Narodnaya kultura kak sotsialnoe yavlenie: dis. ... d-ra filos. nauk* [Popular Culture as a Social Phenomenon: Dissertation of Doctor of Philosophy]. Chebyabinsk, 1999. 401 p.

14. Tsyipin G. M. *Chelovek. Talant. Trud. Muzykant v sovremenom mire* [People. Talent. Labor. Musician in the Modern World]. Moscow: Prosveschenie Press, 1992. 239 p.

### Роль любительского музицирования в развитии музыкального образования провинциального города

Сохранение, развитие и изучение культурного наследия регионов России является одной из важных задач современной науки. Интерес к исследованию музыкальной культуры краёв и областей России обусловлен необходимостью использования полученного материала в музыкально-образовательных учреждениях. Музыкальная жизнь провинциальных городов развивалась в определенном алгоритме: от концертного передвижничества столичных мастеров к формированию собственных очагов музыкального образования, исполнительства. Особое место в культурной жизни провинциального города во второй половине XIX в. заняло любительское

музицирование. Автор рассматривает функционирование любительских обществ, кружков, а также других способов приобщения к музыкальному искусству в Ельце – городе Липецкой области, ранее входившем в Орловскую губернию. Опираясь на архивные документы, исторические публикации, автор определяет значение любительского музицирования для укрепления традиций музыкальной культуры Ельца.

**Ключевые слова:** музыкальная жизнь российских городов, любительское музицирование, Елец, музыкальное образование, И. А. Бунин, Т. Н. Хренников

### The Role of Amateur Music Making in the Development of Musical Education in Provincial Cities and Towns

The preservation, development and study of the cultural heritage of the various regions of Russia present one of the most important goals of present-day scholarship. The interest towards the musical cultures of the various areas and regions of Russia has been stipulated by the necessity for application of the obtained material in musical educational institutions. The musical life of provincial cities and towns developed in a certain algorithm: from concert tours of maestros from the two capital cities to the formation of their own hearths of musical education and performance. A special position in the cultural

life of provincial cities and towns in the second half of the 19th century was taken up by amateur music making. The author examines the functioning of amateur musical societies and groups, as well as other means of exposure towards the art of music in Yelets – a city which was part of the Orel oblast. On the basis of archival documents and historical publications the significance of amateur music making for the strengthening of traditions of the musical culture of Yelets is determined.

**Keywords:** musical life in Russian cities, amateur music making, Yelets, musical education, Ivan Bunin, Tikhon Khrennikov

#### Тулинова Ольга Вадимовна

кандидат педагогических наук,  
доцент музыкально-педагогического факультета  
E-mail: [olga.tulinova@rambler.ru](mailto:olga.tulinova@rambler.ru)  
Елецкий государственный университет  
им. И. А. Бунина  
Российская Федерация, 399770 Елец

#### Olga V. Tulinova

Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor  
of the Musical Pedagogical Department  
E-mail: [olga.tulinova@rambler.ru](mailto:olga.tulinova@rambler.ru)  
Yelets State I.A. Bunin University  
Russian Federation, 399770 Yelets





С. В. МУШКИНА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)**им. М. И. Глинки*

УДК 78.05

## НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В МАГНИТОГОРСКЕ

Исполнительство на русских народных инструментах, изначально бытуя в русле традиционной культуры, в XX веке форсированно, в ускоренном движении проходит путь от любительского музицирования к академическому искусству, становясь неотъемлемой частью художественной жизни российского социума. Изучение данного вида музыкальной деятельности свидетельствует о существовании общих тенденций его развития в столичных центрах и регионах страны. Однако, несмотря на явно выраженные центробежные влияния, в периферийном пространстве он обладает собственной динамикой и спецификой. Следовательно, осмысление исполнительства на народных инструментах как феномена нуждается в контекстуальном рассмотрении его сущностных сторон, в том числе и с учётом условий бытования. Это определяет актуальность работ краеведческого направления, исследующих данную музыкальную деятельность на периферии в различных ракурсах: эстетических качеств, функциональных свойств, социокультурной значимости и т. д. Такая позиция предполагает обращение к научным методам различных областей знания и привлечение, помимо собственно музыковедческих, трудов, изучающих культурные процессы с точки зрения теорий общественного развития, философии, психологии.

В настоящей статье автор предпринимает попытку выявить существующие закономерности развития одного из самых популярных видов музыкальной деятельности в Магнитогорске, опираясь на отдельные положения работы «Коллективная рефлексология» русского учёного В. М. Бехтерева. Обращение к его социально-психологической концепции для осмысления коллективно-исполнительской сферы музыкального творчества представляется целесообразным по ряду причин. Во-первых, рассматриваемая деятельность, без сомнения, может быть соотнесена именно с коллективными формами, принимая во внимание, что её интенсивное развитие связано с Андреевским оркестром, вдохнувшим новую жизнь в русские народные инструменты. Во-вторых, необходимо учитывать, что последующее распространение исполнительства на народных

инструментах в советской России осуществлялось преимущественно в рамках коллективного музицирования. Более того, коллективный вид деятельности был государственно-ориентированным способом организации «нового» общества, отрицавшего прежние устои и ценности, оптимальной формой его социализации, способствуя «внутреннему единству» людей «на почве солидарности интересов и социального сродства» [2, с. 99]. Наиболее явно тенденция объединения в коллективы проявилась в периферийных городах так называемого эссорного<sup>1</sup> типа, где становление этого и других видов музыкального творчества происходило одновременно с возведением города и формированием культурных традиций. Например, в Магнитогорске начала 1930-х годов, представлявшем собой огромную строительную площадку с барачным поселком для жителей, функционировали 17 клубов, в каждом из которых существовал оркестр или ансамбль народных инструментов, проводились художественные олимпиады, активно вовлекавшие первостроителей в коллективные формы досуговой деятельности. Всё вышеизложенное определяет необходимость изучения народно-инструментального исполнительства как феномена социально и психологически обусловленного, привлекая, в том числе, исследования из области коллективной рефлексологии.

Осмысление музыкально-культурной жизни Магнитогорска позволяет обозначить в её динамике два больших детерминированных различными политическими и экономическими условиями периода, рубежом которых является конец 80 – начало 90-х годов XX века. Применительно к исполнительству на народных инструментах данную периодизацию можно углубить, выделив следующие этапы становления этой сферы музыкальной деятельности: появление первых любительских коллективов (первая половина 1930-х годов), интенсивное распространение «организованной» формы любительства (вторая половина 1930 – середина 1950-х годов), формирование академических традиций (вторая половина 1950-х – 1980-е годы), профессионализация деятельности (1990-е годы), активное развитие профессиональной сферы (2000-е годы). Предложенная хронология,



фиксируя основные тенденции процесса укоренения традиций народно-инструментального исполнительства в Магнитогорске, не отражает особенностей его бытования. Так, на протяжении обозначенных периодов две области этого вида деятельности – любительская и профессиональная, тесно соприкасаясь и взаимодействуя, находятся на разных стадиях становления, не совпадающих процессуально. Вместе с тем в формировании каждой из них обнаруживаются некие «периодические повторения» [3, с. 283], которые можно не только соотнести с определёнными фазами, но и рассматривать в контексте стадияльных схем развития. Одна из них была предложена В. М. Бехтеревым для исследования индивидуальной и коллективной форм деятельности человека. Выявленные и сформулированные учёным пять стадий развития — «скрытый период», «более или менее быстрое нарастание», «достижение наибольшей высоты», «постепенное ослабление» и «окончательное падение при сохранении способности к проявлению», типичные для так называемого коллективного рефлекса [2, с. 140] позволяют отследить происходящие изменения и вскрыть закономерности в формировании разных видов исполнительства на народных инструментах. Взяв за основу данную схему, весь процесс можно разделить на два периода, условно обозначив их как эволюционный, движущийся по принципу нарастания, и инволюционный – нисходящего развития. В свою очередь эволюционный период состоит из нескольких стадий: «скрытое состояние», «интенсивный рост» и «кульминация», а инволюционный – «постепенное ослабление», «падение» и «инерция».

Специфической особенностью народно-инструментального исполнительства Магнитогорска на начальном этапе его становления является отсутствие стадии «скрытого состояния» – постепенного зарождения, присущей городам с богатыми культурно-историческими традициями. Появление коллективных форм организованного любительства в строящемся городе было обусловлено общественной потребностью в таком виде досуговой деятельности, а целенаправленная государственная поддержка, наряду с другими факторами, способствовала созданию благоприятных условий для развития и «ускоренного» формирования исполнительских традиций в игре на народных инструментах в 1930–1940-е годы. Об активности этого процесса свидетельствует разрастание масштабов исполнительской деятельности, позволяющее отнести означенный период к стадии «интенсивного роста»<sup>2</sup>. Архивные материалы (официальные документы и статьи из газеты «Магнитогорский рабочий») подтверждают, что многочисленные ансамбли и струнные оркестры народных инструментов, организованные при рабочих клубах, а также в обще-

образовательных школах и ремесленных училищах, становятся постоянными участниками городской социокультурной жизни, сопровождая праздники и демонстрации, агитационно-пропагандистские и хозяйственные кампании.

Постепенно, вместе с продолжающимся количественным ростом совершенствуется исполнительский уровень магнитогорских музыкантов, демонстрируемый на ежегодных городских и областных конкурсах, республиканских и всесоюзных смотрах художественной самодеятельности, где участники ансамблей и оркестров народных инструментов удаивались призовых мест. Показательной является деятельность одного из городских оркестров народных инструментов, который функционировал при левобережном Дворце культуры металлургов (рук. И. Г. Минин). В репертуаре этого самого большого коллектива, включавшего в свой состав до 130 оркестрантов, ведущее место занимали классические произведения русских и зарубежных композиторов, что требовало от самодеятельных музыкантов проявления профессиональных исполнительских качеств. Наличие высокой степени музыкально-художественной и технической оснащённости позволило этому оркестру стать лауреатом первой премии на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности в Москве (октябрь 1951 года).

Очевидно, что любительское исполнительство достигает наибольшей интенсивности распространения и востребованности в культурной жизни социума первой половины 1950-х годов – это даёт возможность рассматривать данный период как кульминационный в его развитии. Среди важных факторов, обеспечивших такой количественный и качественный рост, следует назвать становление музыкального образования. Собственно образовательный процесс, основы которого были заложены выпускниками Московской консерватории<sup>3</sup>, реализуемый в Магнитогорске через деятельность многочисленных кружков, курсов, музыкальных школ (вечерней и детской), а затем и музыкального училища (1939), оказывал влияние не только на качественные и количественные параметры, но и на характер бытования этого вида деятельности. Организация «учебных» коллективов в образовательных учреждениях и их активное участие в концертной жизни города, а также появление в любительских оркестрах и ансамблях исполнителей, имеющих музыкальное образование, содействовали развитию профессионально-ориентированных традиций и постепенному формированию академической ветви народно-инструментального исполнительства.

Начиная со второй половины 1950-х годов, дальнейший процесс становления исполнительства протекает в условиях явного или скрытого разделе-

ния на любительскую и профессиональную сферы, не синхронизирующиеся в своём развитии. Любительское направление, «становясь привычным, утрачивает свою новизну» [2, с. 140], к нему снижается общественный интерес, что выражается в уменьшении притока в коллективы новых исполнителей, сокращения как количества участников, так и самих коллективов: например, прекращает своё существование самый известный общегородской оркестр народных инструментов. Таким образом, в любительском исполнительстве меняется вектор развития – эволюционный процесс превращается в инволюционный.

Как бы компенсируя наметившийся спад, активизируется формирование профессионально-исполнительских традиций, что обусловлено дальнейшим развитием сферы музыкального образования в 1950–1980-е годы, организацией разветвлённой музыкально-образовательной инфраструктуры не только в самом городе, но и прилегающих сельских районах. Появление шести городских музыкальных школ и нескольких филиалов в сельских районах, открытие музыкального отделения в Магнитогорском педагогическом училище, заочного и вечернего отделений в музыкальном училище, общеобразовательной школы с музыкальным уклоном и Дома музыки и т. д. создали благоприятную среду для дальнейшего становления профессионального исполнительства, в том числе, и в игре на народных инструментах.

Своеобразным результатом «несинхронного» развития любительской и профессиональной областей стало распространение в данный период некоего промежуточного направления, возникшего на пересечении первых двух, которое условно можно обозначить как полупрофессиональное. К нему можно причислить те ансамбли и оркестры, которые, привлекая в свои составы музыкантов с профессиональным образованием и ориентируясь на исполнительские нормы академического искусства, являлись профессиональными по уровню демонстрируемого мастерства и при этом сохраняли общественный статус функционирования как любительские.

На рубеже 1980–1990-х годов изменение художественных потребностей общества привело к дальнейшему «ослаблению» позиций любительского направления. Эта форма организованного музицирования перестаёт быть актуальной для социокультурной жизни Магнитогорска. С начала 1990-х годов она, лишившись централизованной системы управления и финансовой поддержки государства, продолжает существовать в системе общего и дополнительного образования. Это не означает, что любительское исполнительство исчезает из культурного пространства города – не являясь более объектом государственного влияния данная

деятельность становится занятием эстетического досуга<sup>4</sup>.

Профессиональная сфера исполнительства на народных инструментах, напротив, в этот период переживает «кульминационную» фазу. Открытие консерватории, появление ассистентуры-стажировки и другие структурные изменения в системе музыкального образования, связанные с расширением образовательного пространства<sup>5</sup>, инициировали интенсивное развитие и одновременно обособление академического направления. Концертная деятельность известного ансамбля народных инструментов «Родные напевы», оркестра «Калинушка», трио «Фейерверк», ансамбля народных инструментов Магнитогорского театра оперы и балета «Новый лад», сводного оркестра русских народных инструментов музыкального колледжа и консерватории, солистов-инструменталистов<sup>6</sup>, отмеченных наградами на международных, российских конкурсах, является неоспоримым доказательством достижения музыкантами-народниками высот профессионализма в исполнительском творчестве.

Однако эволюционность процесса профессионального исполнительства не столь однозначна, как кажется на первый взгляд. Упрочение академических традиций лишает это направление широкой аудитории, превращая его в элитарный вид искусства, интересный и доступный избранной публике. В то же время, многие музыканты, поддерживая интерес к исполнительству на русских народных инструментах, обращаются к жанрам и интонационной сфере массовой музыкальной культуры, включая в свой репертуар эстрадные произведения, создавая аранжировки классических произведений, таким образом, постепенно формируя самостоятельное «поп-эстрадное» направление внутри профессиональной области.

Современный этап бытования исполнительства на народных инструментах (десятые годы XXI века) интересен тем, что наблюдается параллельное сосуществование разных его направлений, находящихся на различных стадиях своего развития. Любительская сфера в сравнении с предыдущими периодами пребывает в стадии «инерции», утрачивая прежние значимые позиции. Профессионально-академическая ветвь народно-инструментального исполнительства, сосредоточенная преимущественно в стенах Магнитогорской консерватории и функционирующая как «элитарный» вид музыкального творчества, вступает в инволюционную фазу своего развития (стадия «постепенного ослабления») – собственно «академизация» стала причиной сужения ареала общественного бытования этого вида деятельности. Отметим, вместе с тем, активный характер развития «поп-эстрадного» направления (стадия «интенсивного роста»), которое всецело ориентируется на



потребности массового слушателя. Реализация этой цели, определяя форму и содержание деятельности музыкантов, проявляется в исполнительском стиле, выборе инструментов и репертуара, использовании медиа-технологий, одновременно требуя от музыкантов высокого уровня профессионального мастерства.

Представленная ниже схема стадийного развития (см. Приложение), фиксируя диа- и синхронные ракурсы народно-инструментального исполнительства, целостно характеризует особенности его бытования в Магнитогорске. Очевидность последовательной смены стадий, через которые проходит каждое из направлений, дополняется наглядностью отражения зависимости происходящих преобразований. Достижение кульминации в развитии одной ветви исполнительства обуславливает интенсивный рост другой, зародившейся внутри неё, и постепенный переход с эволюционных на инволюционные стадии. Естественность этого процесса определяется тем, что исполнительство на народных инструментах Магнитогорска, являясь одним из видов общественного движения,

регулируется объективными социально-психологическими законами развития. «Нарастая, он упрочивается, дифференцируясь при своём распространении путём подражания, а затем ... ослабляется и обесцвечивается, то есть утрачивает свою роль как общественный процесс», – так В. М. Бехтерев характеризует внутренние механизмы саморазвития, лежащие в основе любого вида деятельности [2, с. 140]. Следует отметить, что обозначенная дифференциация, проявляемая в расширении сферы и условий бытования и связанная с изменением имманентных качеств исполнительских традиций, в целом обеспечивает поступательный характер развития – движение от музыкальной деятельности к музыкальному искусству. Вместе с тем прогрессивная направленность этого процесса сопряжена с изменением свойств, изначально присущих народно-инструментальному исполнительству в Магнитогорске как коллективной форме творчества: оно перестаёт быть «инструментом» социально-культурной интеграции, становясь преимущественно средством формирования художественно-эстетического потенциала общества.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под эссорным (от фр. *essor* – подъём, быстрое развитие) типом городов подразумевается малый город с развивающимся культурным наследием, основанный в советский период, культурные традиции которого тесно связаны с градобразующей историей.

<sup>2</sup> Эту тенденцию можно проследить на примере оркестра народных инструментов левобережного Дворца культуры металлургов, который в первые послевоенные годы объединил небольшие струнные коллективы цехов комбината и к 1947 году состоял из 40 взрослых и 25 детей, а к 1951 году – из 60 взрослых и 45 детей. Показательной в этом отношении является и государственная поддержка народно-инструментального исполнительства в Магнитогорске, благодаря которой укреплялась материальная база самодеятельных оркестров данного периода: в 1935 году закуплены 50 мандолин, 500 гитар, 50 гармоник; в 1937 получены инструменты для трёх струнных оркестров; в 1947 выделены 90 тысяч рублей на приобретение инструментов для народного оркестра левобережного Дворца культуры металлургов.

<sup>3</sup> В 1931 году на постоянную работу в Магнитку приехала и активно включилась в процесс пропаганды классической музыки концертная бригада, состоявшая из выпускников Московской консерватории (скрипач Р. Л. Фелициант, виолонче-

листы Л. Эдельман и С. Х. Шапиро, вокалисты Н. Алимасова и В. Понченко, пианисты А. Бернар и Л. Вайнштейн, теоретик и скрипач В. Каминский, теоретик и руководитель группы В. Комаров) и популярных композиторов (М. Блантер, М. Коваль, Д. Покрасс). В 1935 году их деятельность подхватила и продолжила плеяда педагогов – учеников Б. Л. Яворского (Л. А. Авербух, В. А. Дехтерев, М. М. Новикова, В. В. Ветошкин, А. Л. Сулержицкий и другие).

<sup>4</sup> В настоящее время эта область представлена как сольной, так и коллективной творческой деятельностью исполнителей-любителей так называемого «фольклорного» направления.

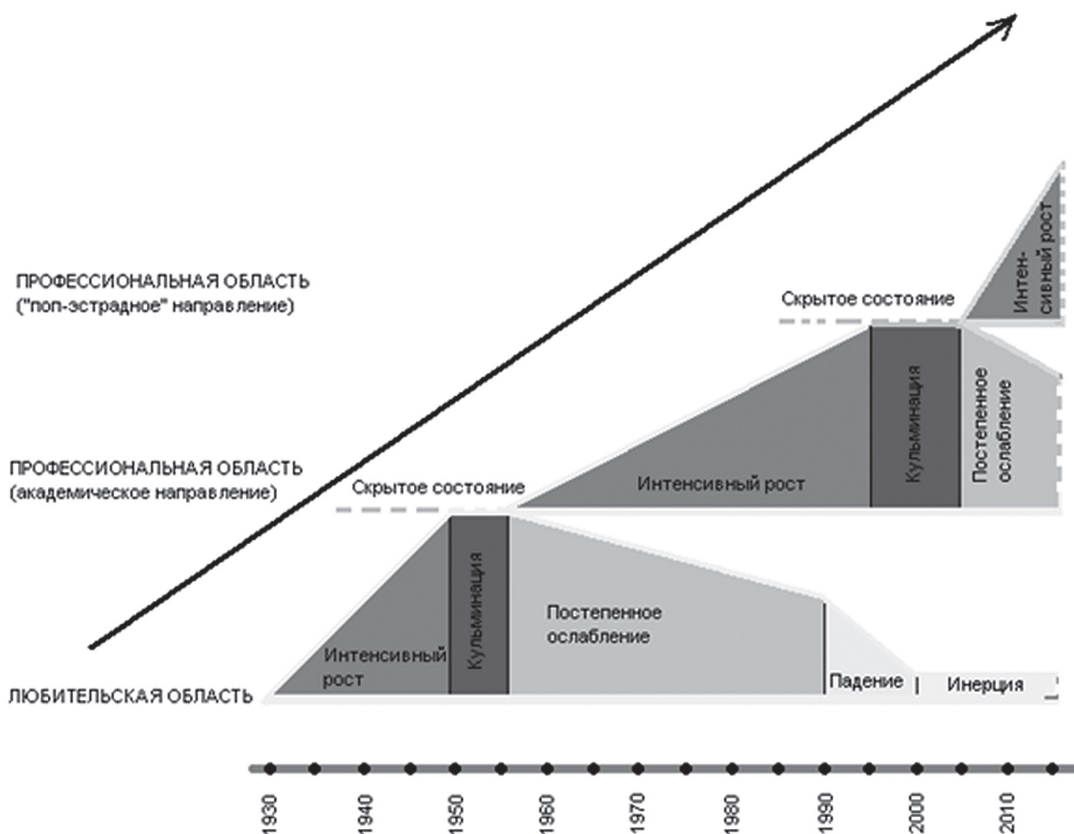
<sup>5</sup> Реорганизация Магнитогорского музыкального училища: 1990 – Высший музыкальный колледж; 1993 – Магнитогорский государственный музыкально-педагогический институт (лицей – колледж – институт); 1996 – Магнитогорская государственная консерватория; 1995 – открытие аспирантуры; 1997 – начало работы диссертационного совета; 1998 – открытие заочного отделения.

<sup>6</sup> Большое общественное признание в 1990-х годах получило творчество баяниста Ф. Хазеева, гитаристов С. Камаева, Р. Синицких, И. Николаевского.



❧ ПРИЛОЖЕНИЕ ❧

**Схема стадийного развития  
народно-инструментального исполнительства  
Магнитогорска**



❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Балдандоржиев Ж. Б. Малые города: типология и классификация в контексте культурного населения (на примере малых городов Восточного Забайкалья) // Гуманитарный вектор: журнал Забайкальского гос. гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского. Чита, 2011. № 3 (27). С. 112–119.

2. Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии. М.: Наука, 1994. 400 с. (Памятники психологической мысли).

3. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. 800 с.

4. Чернова Е. В. Музыкальная жизнь Магнитогорска в 1980–90-е годы (к проблеме функционирования музыкального искусства). Магнитогорск: Изд. МаГК, 2003. 112 с.

5. Якупов А. Н. Музыкальное воспитание всем. Об опыте организации массового музыкального воспитания в Магнитогорске. М.: Сов. композитор, 1990. 104 с.

❧ REFERENCES ❧

1. Baldandorzhiev Zh. B. *Malye goroda: tipologiya i klassifikatsiya v kontekste kul'turnogo naseleniya (na primere malykh gorodov Vostochnogo Zabaykal'ya)* [The Small Cities and Towns: Typology and Categorization in the Context of the Cultural

Population (on the Example of Small Cities and Towns of the Eastern Trans-Baikal Region)]. *Gumanitarnyy vektor* [Humanitarian Vector]: The Journal of the Trans-Baikal State Humanitarian Pedagogical University. Chita, 2011, no. 3 (27), pp. 112–119.



2. Bekhterev V. M. *Izbrannye raboty po sotsial'noy psikhologii* [Selected Works on Social Psychology]. Moscow: Nauka Press, 1994. 400 p. (Pamyatniki psikhologicheskoy mysli) [Monuments to Psychological Thought].

3. Savelyeva I. M., Poletaev A. V. *Istoriya i vremya. V poiskakh utrachennogo* [History and Time. In Quest of What was Lost]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury [The Languages of the Russian Culture], 1997. 800 p.

4. Chernova E. V. *Muzykal'naya zhizn' Magnitogorska v 1980–90-e gody (k probleme funktsionirovaniya muzykal'nogo*

*iskusstva)* [The Musical Life of Magnitogorsk in the 1980s and 1990s (Concerning the Issue of the Functioning of Musical Art)]. Magnitogorsk: Publisher Magnitogorsk State Conservatory, 2003. 112 p.

5. Yakupov A. N. *Muzykal'noe vospitanie vsem* [Musical Education for All]. Moscow: Sovetskiy Kompozytor Press. 1990. 104 p.

### Народно-инструментальное исполнительство в Магнитогорске

Статья посвящена исследованию процесса становления народно-инструментального исполнительства в музыкально-культурном пространстве периферийного города. Данная сфера деятельности рассмотрена в контексте стадийной схемы развития любительского, профессионально-академического и профессионального «поп-эстрадного» направлений, что позволяет определить их эволюционные и инволюционные стадии. Предложенная в работе графическая Схема стадийного развития народно-инструментального исполнительства Магнитогорска наглядно демонстрирует неизмен-

ную повторяемость этапов в процессе формирования каждого из перечисленных направлений. Избранный подход даёт возможность отметить центробежные тенденции и обозначить собственную динамику и специфику данного вида исполнительской деятельности на периферии.

**Ключевые слова:** народно-инструментальное исполнительство, Магнитогорск, любительское исполнительство, профессионально-академическая сфера, «поп-эстрадное» направление

### Folk Instrumental Performance in Magnitogorsk

The article is devoted to research of the process of formation of folk instrumental performance in the musical cultural sphere of peripheral cities. The present sphere of activity is examined in the context of a stadial scheme of development of the amateur, professional academic and professional “pop-vernacular” trends, which makes it possible to define their evolutionary and involution stages. The graphic scheme of stadial development of folk instrumental performance of Magnitogorsk proposed in the work demonstrates visibly the immobile recurrence of the

stages in the process of formation of each of the enumerated trends. This approach makes it possible to mark the centrifugal tendencies and to indicate the dynamicity and specificity intrinsic to the given type of performance activities on the peripheral cities of Russia.

**Keywords:** folk instrumental performance, Magnitogorsk, amateur performance, professional academic sphere, “pop-vernacular” trend

#### Мушкина Светлана Викторовна

преподаватель кафедры  
оркестровых народных инструментов,  
аспирантка кафедры истории и теории музыки  
*E-mail: mumsik69@mail.ru*  
Магнитогорская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки  
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

#### Svetlana V. Mushkina

Faculty member of the Department  
of Orchestral Folk Instruments,  
Post-graduate student at the Department  
of History and Music Theory  
*E-mail: mumsik69@mail.ru*  
Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory  
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk





Н. Ф. ГАРИПОВА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*



УДК 78.071.2

## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ РУССКОЙ ПИАНИСТКИ В. В. ТИМАНОВОЙ

Чем дальше уходят разделяемые временем события, тем большим становится стремление узнать о них как можно полнее, а ценность даже самых незначительных фактов значительно возрастает. В статье пойдёт речь о талантливой русской пианистке, чьи творческие достижения малоизвестны современному читателю. Сопоставив разрозненные факты творческой биографии Веры Викторовны Тимановой, попытаемся разглядеть черты музыканта и человека, показать линию жизни выдающейся личности.



Вера Викторовна Тиманова

Краткие сведения о Vere Viktorovne Timanovoy можно найти в словарях. Авторы, представляя русскую исполнительницу, отмечали её высокий профессиональный статус. А. П. Яблонский в «Музыкальной энциклопедии» пишет: «Гастрольные турне по странам Европы в 1870–1890-х гг. при-

несли ей славу одной из лучших пианисток мира» [14, стб. 526]. Уфимский музыковед Л. П. Атанова даёт высокую оценку творческой деятельности пианистки: «В настоящее время имя Тимановой почти забыто, но столетие назад она была звездой первой величины среди музыкантов-исполнителей европейского масштаба» [2, с. 80]. А. Д. Алексеев в очерке о К. Таузиге пишет: «Манеру игры Таузига, особенно в техническом отношении, унаследовали его выдающиеся ученицы: немецкая пианистка Софи Менгер (1846–1918) и русская – Вера Тиманова (1855–1942)» [1, с. 248]. Интересные сведения о концертной деятельности пианистки имеются в статье Л. Сайфуллиной «Дебюты Веры Тимановой» [11]. Однако корни высокой профессиональной оценки пианистки следует искать в отзывах современников, которые являлись непосредственными свидетелями расцвета таланта музыканта.

Первыми, кто оценил дарование В. Тимановой, были уфимские слушатели. В феврале 1868 года после её второго публичного концерта «Уфимские губернские ведомости» сообщали, что «...публика ждала услышать даровитую уроженку нашего города, которая изумляет ранним и сильным не по летам музыкальным талантом и весьма много обещает в будущем» (цит. по: [12, с. 59]). Прогнозы сбылись. Известно, что в жизни Тимановой решающими стали несколько случайных событий, оказавших судьбоносное значение в её дальнейшей пианистической карьере. Авторы статей о В. В. Тимановой, как впрочем, и она сама, называют двух людей, встреча с которыми сыграла основополагающую роль в её музыкальном становлении: учителя музыки Л. Новицкого и уфимского мецената Ф. Базилевского, благодаря финансовой поддержке которого Тиманова смогла получить музыкальное образование, в том числе и за границей.

В далеко идущих случайностях, прежде всего, увидим профессиональную честность скромной первой учительницы музыки Тимановой – М. Игнатович, которая посоветовала её матери обратиться к приехавшему в Уфу ссыльному польскому учителю музыки Л. Новицкому. Для провинциального города середины XIX века, делающего первые шаги на пути становления музыкальной культуры, пианист, дирижёр, грамотный педагог, автор из-



данной в Петербурге фортепианной «Школы» [10] был подарком судьбы. Составитель «Школы», если говорить современным языком, работал в формате интенсивного обучения. Он был уверен, что следуя советам учителя, за сто уроков прилежный ученик в состоянии свободно овладеть навыками фортепианной игры, чтобы затем музицировать за фортепиано самостоятельно. Для Новицкого было важно воспитать независимость ученика от учителя к концу изучения основ «Школы».

Трёхлетние занятия с Новицким в Уфе (примерно на такой срок обучения рассчитана методика «Школы» Новицкого) принесли положительный результат. Талант одарённой пианистки, помноженный на проницательность учителя, обеспечили головокружительный успех девятилетней исполнительницы на дебютном концерте в зале уфимского Дворянского собрания 21 января 1865 года. В. Тиманова впоследствии оценила педагогическое мастерство Л. Новицкого, сдержанно охарактеризовав его как «очень хорошего преподавателя». Новицкий, в свою очередь, высоко оценивая талант ученицы и – самокритично – свои возможности, рекомендовал матери Тимановой продолжить её обучение в Петербургской консерватории. В 1866 году Тиманова берёт уроки у А. Г. Рубинштейна и П. Л. Петерсона. Однако из-за финансовых проблем обучение продолжить не удалось, и Тиманова вернулась в Уфу, где возобновила занятия с Новицким. 27 ноября 1867 года Новицкий и Тиманова дали концерт в «Первой гимназии» Казани с участием театрального оркестра под управлением П. А. Аверьянова и Л. К. Новицкого. Двенадцатилетней пианисткой была исполнена сложная программа: Концерт для фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона, Парафраз на темы оперы Верди «Эрнани» Ф. Листа, «Воспоминание о Москве», «Соловей» А. Контского, Рондо для двух фортепиано Ф. Шопена (В. Тиманова, Л. Новицкий), Дуэт «Вильгельм Тель» Ашера [6, с. 93].

В 1866 году Тиманова приехала в Берлин с рекомендательным письмом А. Рубинштейна к К. Таузигу и в берлинской Школе музыки под его руководством совершенствовала своё пианистическое мастерство (1868–1870). Талантом пианистки восхищались в берлинских музыкальных кругах. В год окончания Тимановой Школы после публичного выпускного экзамена «Уфимские губернские ведомости» перепечатали рецензию немецких музыкальных критиков, которые пальму первенства отдавали русской пианистке.

После завершения обучения в Берлине шестнадцатилетняя В. Тиманова ведёт активную концертную деятельность, что подтверждает письмо К. Таузига к ней, отправленное 30 мая 1871 года: «Я восхищён известием об оказанном Вам в Петербурге отличном приёме и тем, что Вы купаетесь в успехе. Постарайтесь [сделать] так, чтоб это драго-

ценное благоприятное впечатление не изгладилось» [13, с. 157].

Из переписки видно, что Тиманова нуждалась в совете учителя при выборе концертного репертуара. В ответе на письмо Тимановой Таузиг пишет: «... вот маленький список пьес: Концерт *c moll*, Соната соч. 27, №1; Трио соч. 70 *Es dur* (Бетховен). Пастораль и Каприччио (Скарлатти–Таузиг). Военный марш, «Ricordanza» – этюд (Шуберт). «Пештский карнавал», Полонез *E dur* (Лист). Баллада соч. 47, Третий экспромт, Адажио и скерцо из Большой сонаты соч. 58 (Шопен), Шуман по выбору и т. д., и т. д.» [там же].

Концертные программы Тимановой, как правило, состояли из сложных фортепианных сочинений, исполнение которых требовало большой предварительной профессиональной работы. Письмо К. Таузига также проливает свет на качества личности пианистки, которые наряду с музыкальным дарованием выдвинули её в число выдающихся исполнителей эпохи, и среди них дар большого трудолюбия, усидчивости и в хорошем смысле – стремления к славе и известности. Об этом и пишет педагог,ставляя ученицу: «... работайте усидчиво и постоянно. Впрочем, Вы девочка честолюбивая, и не слишком-то нуждаетесь в том, чтоб Вам предписывали усердие» [там же].

Тиманова живёт мечтой заниматься у Листа. Одарённость русской пианистки покорила великого маэстро. Она становится участницей листовских *matinée*<sup>1</sup>, которые обычно проходили в Веймаре с 8 апреля по 21 июля<sup>2</sup>.

Бесценные сведения о царившей там необыкновенной атмосфере, об установленных наставником человеческих взаимоотношениях деликатности, уважения, почитания своих учеников оставил А. П. Бородин, который провёл несколько дней в обществе Ф. Листа и его учеников в Веймаре (3, 12 и 18 июля 1877 года). Неудивительно, что композитор уделит немало места некоторым подробностям, подмеченным им на уроках великого маэстро, безусловно, добавляя новые штрихи к портрету Тимановой, отношению Листа к ученице. Из слов Бородина выясняется, что отзывы Листа об игре Тимановой были впечатляющими. Например, во время работы над рапсодией *Es dur*, когда пианистка «... сыграла с огнём, с соблюдением самых тонких оттенков», – Лист обратился к Тимановой со словами: «Если Вы так же сыграете в концерте, то знайте – какие бы овалы Вам ни выпали на долю, всё это будет меньше того, чего вы стоите!» [4, с. 49].

Игру Тимановой отличала блестящая техническая оснащённость, отмеченная во многих отзывах и рецензиях. Имея небольшую руку, она могла виртуозно исполнять сложные сочинения, требующие владения, в том числе, крупной техникой. Работая над такими сочинениями, Тиманова прибегала к



«мошеннической уловке, чтобы вывернуться из затруднения во всех случаях, когда её миниатюрные ручки оказывались слишком маленькими» [там же]. Маэстро благосклонно относился к подобной адаптации технически сложных сочинений и, обращаясь к ученикам, которым не удавался какой-либо фрагмент пьесы, говорил: «Попробуйте-ка сыграть, как Вера» [там же]. К таким сочинениям принадлежала фантазия «Исламей» Балакирева, которую Тиманова часто играла с необычайным блеском по просьбе Листа.

Из писем к В. В. Тимановой можно сделать вывод, что её музыкальные связи с известными композиторами были творческими и имели обоюдно заинтересованный характер. Так, из писем М. Мошковского становится очевидным, что композитору льстил интерес, проявленный пианисткой к его фортепианному творчеству: «То, что Вам нравится мой фортепианный концерт, и то, что он удобен для Вас, – пишет Мошковский 23 января 1906 года, – доставляет мне, конечно, совершенно особое удовольствие, так как я сам считаю его своим лучшим фортепианным произведением и убеждён, что в Вашем исполнении он понравится петербуржцам» [9, с. 187].

Долгое время имя Тимановой было предано забвению. Революционные события, смена политических приоритетов, мировая и гражданская война, голод, разруха несправедливо отодвинули на обочину дороги тех, кто своим искусством утверждал эстетические идеалы русской пианистической школы, имеющей по сути мировое значение.

Среди нового поколения людей в России, куда вернулась В. Тиманова, многие не воспринимали академическое музыкальное искусство, считая его буржуазным предрассудком, не могли объективно оценить его исключительную ценность. Нужно было время, чтобы воспитать настоящих ценителей искусства, о чём ещё в начале XX века писал Б. Асафьев. В статье «Задачи и методы современной музыкальной критики» он указывал, что социальная обстановка конкретного времени диктует необходимость воспитания новых слушателей, их музыкальное восприятие (цит. по: [5, с. 99]). Траектория жизни великой русской пианистки Веры Викторовны Тимановой выписывала крутые виражи, сопровождаемые удачей, успехами, но и страданиями, переживаниями и неудовлетворённостью.

Завершая свою заграничную карьеру гастролирующей пианистки, Тиманова в 1907 году, в пятидесятидвухлетнем возрасте переехала в Петербург. После пианистической деятельности, наполненной овациями восторженной публики, общением с великими музыкантами, Петербург встретил Тиманову сдержанно. С началом революционной поры её положение осложнилось. В 1917 году она пишет литератору А. В. Жиркевичу из Петербурга: «Часто завидовала

Вам, что Вы далеки от нашего предательского Петербурга и не переживаете того, что переживаем мы. Все петроградцы стали ужасно худые, на мне все висит как на гвозде, я от всего устала. Теперешняя жизнь до того утомила и надоела мне, что выразить не могу. Теперь праздную десятилетие бездыханного сидения в своём углу, стараюсь не думать, что где-нибудь существует культура» (цит. по: [12, с. 65]).

Серьёзным фактором, повлиявшим на уход Тимановой из исполнительской деятельности и, по видимому, уход в себя, стали объективные условия. В России, как и на Западе, в это время возникают новые композиторские стили. Произошла смена поколения концертирующих пианистов. Прошло время. И на советских и мировых сценах засияли блистательные имена нового поколения пианистов, головокругительные успехи которых отодвинули в историческое прошлое достижения музыкантов предыдущих лет. Для пианистки В. Тимановой, сформировавшейся в лучших традициях романтического музыкального искусства, новое в музыкальном искусстве оказалось не воспринятым.

В. Тиманова глубоко переживала уход из жизни великих учителей – А. Рубинштейна (1894), К. Таузига (1871), Ф. Листа (1886); выдающихся почитателей своего пианистического дарования – А. Бородин (1887), П. Чайковского (1893), Ц. Кюи (1918) и других.

Не только В. Тиманова, но и другие ученики ушедшего в 1886 году великого маэстро Ф. Листа, не могли смириться с тяжёлой утратой и принять новое время. Письмо подруги Тимановой – пианистки Софи Менгер<sup>3</sup> – ярко иллюстрирует ностальгическое настроение по ушедшему времени. В ответном письме она посылает Тимановой сочинённую ею пьесу и пишет: «Мазурка должна тебе только напомнить, что я думаю о тебе и о чудесных вечерах в зале Дворянского собрания, где мы так от души смеялись к ужасу благоговейной публики; если бы можно было вернуть по желанию эти времена! Здесь у меня нет ни единой родственной души, наши идеалы – Лист и Таузиг считаются устаревшими». Далее автор письма пишет: «В Германии слушают с лицемерным воодушевлением такую музыку, что можно прямо выйти из себя» [8, с. 173].

До 1990-х годов XX века невозможно было предать гласности одно из писем Тимановой к А. В. Жиркевичу с негативной оценкой ситуации в Петербурге и нелестного отзыва её о горожанах: «... 10-й год кисну безвестно среди презренного, грубого, отвратительного народа, который от всей души ненавижу за его грубость, лень, воровство, инертность и бараньи наклонности...» (цит. по: [11, с. 45]). Для недовольства Тимановой были основания, которые она излагает далее в том же письме: «Уехать куда-нибудь из России и дорого, и в дороге обворуют. Смотреть же на разрушения всего,



что создано Богом и человеческими знаниями и талантом – душа болит» [там же]. Такая жёсткая откровенность, безусловно, не могла быть пропущена цензурой в советское время. Однако пианистка до конца своих дней осталась жить в Ленинграде.

Пережила тяготы трёх войн (Первой мировой, Гражданской и частично Второй мировой), отказалась выехать в эвакуацию и скончалась в 1942 году в одиночестве в возрасте 87 лет во время обстрела блокадного Ленинграда.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Matinée – Музыкальное утро.

<sup>2</sup> Согласно воспоминаниям А. Бородин, описавшего впечатления от общения с Листом и его учениками, занятия Тимановой в Веймаре относятся к 1876–1877 годам, а не к 1872–1873, как указал С. Синенко в своём очерке о Тимановой [12].

<sup>3</sup> Софи Менгер так же, как и Вера Тиманова, брала уроки фортепианного искусства у Ф. Листа в Веймаре. С 1883 по

1887 гг. она являлась профессором Петербургской консерватории. С. Менгер в музыкальных кругах того времени слыла сочинителем музыки, однако её произведения не получили известности. В комментариях к книге «Письма зарубежных музыкантов» А. Гозенпуд высоко отозвался о С. Менгер, причислив её к любимым ученицам Листа (Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов / сост. Л. М. Кутателадзе. Л.: Музыка, 1967).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Т. 2. М.: Музыка, 1967. 415 с.
2. Атанова Л. Вера Тиманова // Сохраним выцветшие строки... / сост. В. А. Скачилов. Уфа, 1988. С. 80–89.
3. Бородин А. Лист у себя дома в Веймаре // А. П. Бородин. Критические статьи. М., 1982. С. 72–79.
4. Бородин А. Мои воспоминания о Листе // Там же. С. 37–60.
5. Данько Л. Первые годы работы Б. В. Асафьева в Петроградской консерватории // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: сб. ст. и материалов. СПб., 2001. С. 96–108.
6. Карпова Е. Хроника концертной жизни Казани. По материалам русской периодической печати и архивным документам (конец XVIII – начало XX века) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: сб. науч. ст. Казань, 1993. С. 82–208.
7. Лист Ф. – В. В. Тимановой // Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов / сост. Л. М. Кутателадзе. Л.: Музыка, 1967. С. 71.

8. Менгер С. – В. В. Тимановой // Там же. С. 173–174.
9. Мошковский М. – В. В. Тимановой // Там же. С. 187–188.
10. Новицкий Л. Полная теоретико-практическая школа. Руководство к достижению правильной и основательной игры на фортепиано, почерпнутое в методах многих известных сочинений, в 100 уроках. СПб.: К.Ф. Гольц и Ф. Прен, 1849. 105 с.
11. Сайфуллина Л. О дебютах Веры Тимановой // Уфимские дебюты: сб. ст. / отв. ред. С. М. Платонова. Уфа, 2013. С. 40–49.
12. Синенко С. Следы времени: очерки о знаменитых уфимцах – деятелях культуры, искусства и науки. Уфа: Башкортостан, 2004. 216 с.
13. Таузиг К. – В. В. Тимановой // Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов / сост. Л. М. Кутателадзе. Л., 1967. С. 157.
14. Яблонский А. Тиманова Вера Викторовна // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 526–527.

## REFERENCES

1. Alekseev A. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of the Art of Piano Performance] Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1967. 415 p.
2. Atanova L. Vera Timanova. *Sokhranim vytsvetshie stroki...: sb. st.* [Let us Preserve the Withering Verses ...: Collection of Articles]. Compiled by V. A. Skachilov. Ufa, 1988, pp. 80–89.
3. Borodin A. List u sebya doma v Veymare [Liszt in his Home in Weimar]. *Borodin A. P. Kriticheskiye stat'i* [Critical Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1982, pp. 72–79.
4. Borodin A. Moi vospominaniya o Liste [My Memories of Liszt]. *Ibid.*, pp. 37–60.
5. Dan'ko L. Pervyye gody raboty B. V. Asaf'yeva v Petrogradskoy konservatorii [B. V. Asafiev's First Years at the Petrograd Conservatory]. *Peterburgskiy stranitsy russkoy*

- muzykal'noy kul'tury: sb. st. i materialov* [The St. Petersburg Landmarks of Russian Musical Culture: Compilation of Articles and Materials]. St. Petersburg, 2001, pp. 96–108.
6. Karpova Ye. *Khronika kontsertnoy zhizni Kazani. Po materialam russkoy periodicheskoy pechati i arkhivnym dokumentam (konets XVIII – nachalo XX veka)* [Chronicles of the Concert Life of Kazan. Based on Materials of Russian Periodicals and Archival Documents (Late 18<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century)]. *Iz istorii muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya v Kazani: sb. nauch. st.* [From the History of Musical Culture and Education in Kazan: Compilation of Scholarly Articles]. Kazan, 1993, pp. 82–208.
7. List F. – V. V. Timanovoy [F. Liszt – Letters to V. V. Timanova]. *Pis'ma zarubezhnykh muzykantov. Iz russkikh arkhivov* [Letters of Musicians from Outside Russia. From Russian

Archives]. Compiled by L. M. Kutateladze. Leningrad, 1967, pp. 71.

8. Menter S. – V. V. Timanovoy [S. Menter – Letters to V. V. Timanova]. *Ibid*, pp. 173–174.

9. Moshkovskiy M. – V. V. Timanovoy [M. Moszkowski – Letters to V. V. Timanova]. *Ibid*, pp. 187–188.

10. Novitskiy L. *Polnaya teoretiko-prakticheskaya shkola. Rukovodstvo k dostizheniyu pravil'noy i osnovatel'noy igry na fortepiano pocherpnutoye v metodakh mnogikh izvestnykh sochineniy, v 100 urokakh* [Complete Theoretical and Practical School. Guide for Achieving Proper and Substantive Style of Piano Performance Drawn from the Methods of Many Well-Known Musical Compositions: in 100 Lessons]. St. Petersburg: K. F. Gol'ts and F. Pren, 1849. 105 p.

11. Sayfullina L. O debyutakh Very Timanovoy [About Vera Timanova's Debuts]. *Ufimskiye debyuty: sb. st.* [Debuts in Ufa:

Collection of Articles]. Edited by S. M. Platonova. Ufa, 2013, pp. 40–49.

12. Sinenko S. *Sledy vremeni. Ocherki o znamenitykh ufimsakh – deyatelyakh kul'tury, iskusstva i nauki* [Traces of Time. Essays about Famous Residents of Ufa – Activists of Culture, Art and Science]. Ufa: Bashkortostan, 2004. 216 p.

13. Tauzig K. – V. V. Timanovoy [K. Tausig – Letters to V. V. Timanova]. *Pis'ma zarubezhnykh muzykantov. Iz russkikh arkhivov* [Letters of Musicians from Outside Russia. From Russian Archives]. Compiled by L. M. Kutateladze. Leningrad, 1967, pp. 157.

14. Yablonskiy A. Timanova Vera Viktorovna [Vera V. Timanova]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-Chief Yu. Keldysh. Moscow, 1981. Vol. 5, pp. 526–527.

### Штрихи к портрету русской пианистки

#### В. В. Тимановой

Статья посвящена знаменитой пианистке, уроженке города Уфы Вере Тимановой, чей незаурядный талант расцвёл во второй половине XIX века. Сопоставляя разрозненные материалы – скромные энциклопедические сведения, работы последних лет и архивные документы, автор предпринимает попытку рассмотреть ранее не обозначенные черты личности музыканта, которые привели её к вершинам пианистического исполнительского искусства. Цитируются письма

Ф. Листа, К. Таузига, М. Мошковского и С. Ментер, адресованные Тимановой. В ходе подготовки статьи стало возможным внести некоторую коррекцию в творческую биографию пианистки, а именно, ошибочно определённые годы обучения у Листа.

**Ключевые слова:** фортепианное исполнительство, музыкальная культура Уфы, музыканты России, Вера Тиманова

### Traits of the Portrait of Russian Pianist

#### V.V. Timanova

The article is devoted to the famous pianist Vera Timanova, a native of Ufa, whose extraordinary talent flourished in the second half of the 19th century. In juxtaposing the disparate materials – the modest encyclopedic data, the works of the final years and the archival documents, the author undertakes the attempt to examine the previously unidentified traits of the musician's personality, which brought her to the heights of the art of piano performance. Letters of Franz Liszt, Karl

Tausig, Moritz Moszkowski and Sophie Menter addressed to Timanova are quoted extensively. During the process of work on the article it became possible to bring in certain corrections into the pianist's artistic biography, namely, the erroneously indicated years of study with Liszt.

**Keywords:** piano performance, musical culture of Ufa, musicians of Russia, Vera Timanova

#### Гарипова Нинэль Фёдоровна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры фортепиано  
E-mail: bfm104@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова  
Российская Федерация, 450008 Уфа

#### Ninel F. Garipova

Doctor of Arts,  
Professor at the Piano Department  
E-mail: bfm104@mail.ru  
Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts  
Russian Federation, 450008 Ufa





## ПРЕДЪЮБИЛЕЙНЫЕ ЗАМЕТКИ

В. И. НИЛОВА

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*



УДК 78.072.3

## СИБЕЛИУС В СКРЕЩЕНЬЕ ВРЕМЁН

В 2015 году мировая музыкальная общественность будет отмечать 150-летие со дня рождения трех выдающихся композиторов-ровесников: Александра Глазунова, Карла Нильсена и Яна Сибелиуса. В Финляндии ещё в 2004 году в серии «Национальная биография» вышла книга «Сто замечательных финнов», в которую включены биографии только двух финских композиторов-современников – Оскара Мериканто (1868–1924) и Яна Сибелиуса (1865–1957). Редактор издания Тимо Вихавайнен, доктор философии, профессор Российских исследований Хельсинкского университета объяснил выбор персонажей русскоязычного выпуска тем, что представленные в нём биографии финнов интересны именно с точки зрения *финско-русских отношений*<sup>1</sup> [1, с. 5]. Об этой направленности издания стоит упомянуть в связи с предстоящим юбилеем Глазунова, который был дружен с Сибелиусом и знаком с О. Мериканто. Глазунов несколько раз был в Гельсингфорсе (Хельсинки), а Сибелиус и Мериканто – в Петербурге. Все трое строили музыкальные мосты между столицей Империи Петербургом и столицей Великого княжества Финляндского Гельсингфорсом. Финский «след» в наследии Глазунова хорошо известен. Это «Финская фантазия» (1909), «Финские эскизы» (1911) и «Карельская легенда» (1916).

О. Мериканто достоин упоминания также в связи с юбилеем Сибелиуса. Теперь, когда финский классик всемирно признан, трудно представить, что в начале XX в. О. Мериканто имел в Финляндии бóльшую популярность, чем Сибелиус. И это несмотря на то, что Сибелиус уже был известен в России и Скандинавских странах. О. Мериканто, в отличие от Сибелиуса, достаточно успешно работал в оперном жанре. Он стал автором первой оперы на финском языке на сюжет из поэмы Э. Лённрота «Калевала» «Дева Севера» (1898) и опер «Смерть Элины» (1910) и «Регина фон Эммериц» (1920). Но в отличие от Сибелиуса О. Мериканто стилистически остался в русле романтического стиля.

Есть ещё одна причина (кроме русско-финских связей) почему биографии О. Мериканто и Сибелиуса оказались под одной обложкой. Оба композитора отвечали важному для Вихавайнена критерию *финского идентитета* [там же, с. 5]. Оба композитора

входили в группу «Молодая Финляндия» и были увлечены Карелией, чьи древние руны сыграли важную роль в формировании «финской Финляндии». Оба композитора длительное время жили в «Имперской Финляндии»<sup>2</sup> и были непосредственными участниками процесса формирования финской нации и практической реализации Финляндии как идеи.

Авторами статей о Мериканто и Сибелиусе в упомянутом издании являются авторитетные исследователи Финляндии Сейя Лаппалайнен и Вейо Муртомяки. Первая известна, в частности, работой о европейских контактах композиторов Финляндии первой половины XVIII века [8]. Второй – капитальным исследованием о симфоническом мышлении Сибелиуса [9].

Сравним аннотации к обеим статьям:

*Оскар Мериканто (1868–1924), композитор, органист, дирижёр, профессор.* Оскар Мериканто принадлежит к числу ведущих музыкальных деятелей конца XIX – начала XX вв. Он был самым известным композитором Финляндии, и его слава в какой-то момент даже затмила Яна Сибелиуса. Естественная мелодичность и свет его музыки сделали произведения Мериканто широко любимыми. Популярность им добавляло использование в первую очередь финской поэзии. Мериканто достиг известности своими большими концертными гастроями в качестве пианиста, органиста, талантливого аккомпаниатора и импровизатора. Он аккомпанировал ведущим артистам Финляндии и зарубежья, внушая своим позитивным настроением доверие исполнителям. Помимо этого он был талантливым и всеодушевляющим музыкальным педагогом.

*Ян Сибелиус (1865–1957), композитор.* Ян Сибелиус, самый известный финский композитор, является одним из наиболее выдающихся авторов симфоний и симфонических поэм XX в., да и всей истории музыки. Сибелиус имеет особое значение как национальный композитор, который привлёк в своих произведениях финские мифы, историю, а также природу. Несмотря на уважаемое положение, Сибелиус во время своего творческого пути испытывал финансовые трудности.

В аннотациях (напомню, что это 2004 год) чётко обозначен статус каждого композитора. Об О. Мериканто говорится в прошедшем времени: *был*



самым известным и популярным композитором. О Сибелиусе – в настоящем времени: *самый известный*. Различие в статусах композиторов-современников – это историческая оценка их роли в истории музыки Финляндии, и эта оценка не имеет оснований к пересмотру. Но это теперь, когда время всё расставило на свои места. В начале же XX века композиторы шли параллельными курсами в направлении создания финской национальной музыкальной культуры. Удивительно, что готовя статью для книги «Сто замечательных финнов», Муртомяки всё ещё вынужден был убеждать читателей в том, что значение Сибелиуса выходит за рамки национального композитора. Удивляет и то, что в качестве аргументов приводятся только симфонии и симфонические поэмы Сибелиуса. Между тем у Сибелиуса с начала XX века отчётливо прослеживается интерес к фортепианной миниатюре, и её «реабилитация» – вопрос времени<sup>3</sup>.

Жанр биографии заметно сузил рамки рассуждений Муртомяки об эволюции стиля Сибелиуса, но органично встроил в себя краткую констатацию поворотных моментов творческой эволюции композитора. Этапными стали: 1899 год (завершение романтического периода Первой симфонией); 1900–1901 (отход от национального романтизма и «решающий поворот к более классическому стилю» во Второй симфонии); 1908 (начало периода экспрессионизма в симфонической поэме «Ночная скачка и восход солнца»); 1923 (начало позднего периода после творческого перерыва 1920–1922 гг.) [8, с. 573, 575].

Периодизация творческой биографии Сибелиуса «разрезает» её на относительно автономные части, но в тоже время позволяет синхронизировать направленность творческого процесса с основными этапами развития западной музыки первой четверти XX века. В преддверии юбилея композитора не лишне напомнить, что в поле влияния Сибелиуса (с разной степенью силы этого влияния) оказались не только финские композиторы (Тойво Куула, Леви Мадетоя, Йоонас Кокконен, Эйноухани Раутаваара, Аулис Саллинен, Эрки Салменхаара), но и композиторы «старого» и «нового света» (Вильгельм Стенхаммар, Туре Рангстрём, Адольф Виклунд, Давид Монрад-Юхансон, Эйвинд Грувен, Йон Лейфс, Ральф Воан-Уильямс, Говард Хансон, Сэмюэл Барбер, Магнус Линдберг, Тристан Мюррей, Дэвид Мэтьюз, Паскаль Дюсапен). Можно предположить, что этот список ещё не закрыт и продолжение следует, в частности, в отношении имён зарубежных композиторов Дальнего Востока.

В вышеназванном списке – композиторы, работавшие в разное время и в разных техниках, но услышавшие в музыке Сибелиуса нечто родственное своим творческим поискам. Такая широта охвата бывает не только в случаях гениальности какого-либо композитора, но и тогда, когда творческий путь это-

го композитора отмечен динамичностью развития. Таков творческий путь Сибелиуса, жившего, как и Стравинский, *con tempo*.

Именно так, в динамике развития симфонического творчества исследовал симфонии Сибелиуса эстонский композитор и музыковед Лео Нормет (1922–1995). В череде мероприятий, посвящённых Сибелиусу<sup>4</sup>, может остаться в тени важное событие последних лет – издание в 2011 году на русском языке его монографии «Симфонии Сибелиуса».

Подлинный масштаб наследия Нормета в научной литературе на русском языке ещё не осмыслен. Поэтому краткая биографическая справка Яана Росса<sup>5</sup>, помещённая в конце книги, оказалась очень уместной. В послесловии к книге «Лео Нормет – композитор и музыковед» Росс дал высокую оценку личности и творчества исследователя и уже «после Нормета» и со ссылкой на Нормета подтвердил высокий статус Сибелиуса в истории музыки.

Когда Лео Нормет в 1968 году закончил книгу о симфониях Сибелиуса, француз Паскаль Дюсапен был ещё подростком. Прошли десятилетия, и Дюсапен (род. 1955) стал лидером французского постмодернизма и ведущим композитором следующего после Булеза поколения. В интервью, данном им Ольге Гарбуз (Париж, 2005), Дюсапен сказал: «Первое впечатление, когда Вы слушаете Сибелиуса – как это просто! Прослушивание не даёт представления о невероятно сложной конструкции сочинения. Если Вы не останетесь на поверхности, а пойдёте вглубь, если Вы специально обратитесь к мышлению композитора, к формам, которые он изобретает, то вы обнаружите такую организацию музыкальной ткани, которая гораздо более сложна, чем вся так называемая современная музыка» [2, с. 157–158].

Наверное, сейчас трудно отрешиться от весьма обширной информации о симфониях Сибелиуса и усвоенных музыкантами исполнительских трактовок. Тех, кто не томим жадной открытий, книга Нормета может разочаровать последовательным анализом всех симфоний. Но те, кто подобно Дюсапену, захотят заново вслушаться в симфонии Сибелиуса, испытают восторг. Книгу полезно прочитать и маститым музыкантам, и молодым, в особенности дирижёрам и инструменталистам. Следуя за Норметом по лабиринту сибелиусовских звучаний, молодые музыканты, возможно, откроют для себя нового Сибелиуса, как ранее открыл его для себя Паскаль Дюсапен.

Методологически книга основана на научном фундаменте советского периода, что вполне естественно. Нормет выполнил исследование в Московской государственной консерватории и там же защитил кандидатскую диссертацию. Запоздалое сожаление вызывает тот факт, что автором статьи о Сибелиусе в 5-м томе «Музыкальной энциклопедии» (издан в 1978 году) оказался не Нормет.



В ставшем классическим труде В. Д. Конен «Театр и симфония» есть максима-аксиома: «Музыка обладает по существу только двумя сферами выразительности – интонационной и формообразующей ... Наиболее чутко реагирует на смену общественных настроений и идей интонационная сфера» [6, с. 14]. Словами Конен можно кратко сказать о содержании книги Нормета. Это книга о том, как смена общественных настроений в Финляндии и Европе (а также художественных тенденций в этих странах конца XIX – начала XX века) повлияли на интонационную сферу и формообразование симфоний Сибелиуса.

Хотя Нормет писал исследование о симфониях Сибелиуса как *музыковед*, книга оказалась написанной *композитором*. Не музыковед изучал симфонии, а композитор вслушивался в каждый тон, каждую интонацию. И по прошествии десятилетий книга актуальна и интересна тем, что вслед за Норметом мы проникаем в потаённые слои казалось бы, хорошо известной музыки. В книге о симфониях Сибелиуса Нормет-композитор и Нормет-музыковед направляют внимание слушателя-читателя на оригинальные драматургические решения (неортодоксальность сибелиусовской формы) и характерные для начала XX века технические решения.

Нормет исследовал все возможные точки соприкосновения исканий Сибелиуса с исканиями его современников, представив композитора не только как финского национального музыкального лидера, но и как фигуру, сомасштабную его современникам. В связи с этим вспоминается работа композитора-музыковеда Салменхаара о симфонической поэме «Тапиола», где он сравнивает Сибелиуса с Шёнбергом (не по композиторской технике, а по вкладу в историю музыки) [12].

Нормет слышал (хочется написать «слышит»!) Сибелиуса в сложном сплетении классического и современного. В процессе анализа отдельных симфоний автор акцентирует и то, и другое, благодаря чему каждая симфония предстает как по-своему связанная с жанровым корнем и частными традициями, но и как движение вперед к «новым берегам», к переосмыслению известных приёмов и рождению новых, отвечающих духу современности. Нормету была близка и понятна национальная линия в симфониях Сибелиуса, он слышал приметы рун и игры на кантеле в симфониях разных лет и всегда обращал на это внимание (в Первой, Второй, Третьей, Четвёртой, Пятой симфониях). Исследователь писал и о «сейсмографическом чутье» Сибелиуса, позволявшем ему предвосхищать современные течения и технические новшества. Семь симфоний Сибелиуса были для Нормета мостом, «ведущим от Брукнера к Бартоку» [9, с. 3].

Констатируя в начале книги тезис о том, что «Сибелиус по-своему решил проблемы симфонизма в XX веке», Нормет последовательно описал,

как Сибелиус это делал. Исследователь, по существу (до В. Муртямки!), исследовал *симфоническое мышление* Сибелиуса (и в меньшей степени судьбу жанра).

Процессуальная сторона симфоний Сибелиуса Нормета интересовала чрезвычайно. Так, резюмируя результат анализа Шестой симфонии, исследователь сделал вывод о том, что рождение, рост и самоутверждение – основа драматургии Сибелиуса. При этом Нормет неоднократно по ходу анализа музыки отмечал приверженность Сибелиуса сонатности как принципу. Понимая, что не все симфонии укладываются в прокрустово ложе симфонического цикла, Нормет каждый раз делал специальные оговорки: качественно новое решение экспозиционной структуры в 1 части Второй симфонии, новый облик цикла и отход от традиционных структур в Пятой симфонии, неортодоксальность Седьмой симфонии (идеальный гештальт). В иных случаях объяснял индивидуальное решение формы классическими истоками (двухраздельная экспозиция в Четвёртой симфонии).

Хотя Нормет был убежден в том, что Сибелиус не был драматургом (потому и не писал опер), на страницах книги встречаются такие выражения, как «драма в двух актах и четырех картинах» (о Второй симфонии), «силы контрсквозного действия» о Третьей симфонии), «действующие силы драмы» и «завязка действия» (о Четвёртой симфонии), «двухтомный роман» (о Пятой симфонии), «симфония-летопись обернулась драмой» (о Шестой симфонии), «симфония одного яркого, ведущего образа» (о Седьмой симфонии). Приведённые высказывания можно интерпретировать как использование соответствующей лексики для целей более адекватного описания того, что Нормет слышал в музыке Сибелиуса. Но вот ещё одно его высказывание о содержании Четвёртой симфонии: «герой симфонии борется и в итоге утверждает своё духовное превосходство над противодействующими ему силами» [9, с. 123]. Эта борьба героя сродни персонажам драм Стриндберга: «Выясняется, что человек может сохранить независимость лишь в упорном сопротивлении притязаниям внешнего мира» [3, с. 150].

Нормет оставил за пределами книги тему аналогии «новой драмы», имевшей в Скандинавии свои высочайшие образцы в творчестве Ибсена, Гамсуна и Стриндберга, и симфоний Сибелиуса. А поиски таких аналогий напрашиваются, например, поиски аналогов симфонической драматургии Сибелиуса главному элементу новой драматургии – спору-дискуссии, ретроспективной техники Ибсена, распространению экспозиции на всё действие драмы. Эти аналогии могут многое объяснить в неортодоксальных решениях симфонических циклов и форме отдельных частей, поскольку Сибелиуса и творцов «новой драмы» объединяло то, что все они жили в период кризиса индивидуалистического сознания. Книга Нормета бук-

важно вызывает к продолжению исследований в этом направлении.

Думается, что разгадку феномена Сибелиуса-симфониста следует искать в области реформы жанра симфонии, в направлении движения композитора к воплощению симфонической «*dramma per musica*» с «глубокой логикой» и «внутренним единством всех тем» [8, с. 574]. Сибелиус остался верен *природе симфонии*, изначально породнённой с драмой и воплотившей её художественную логику [6, с. 316]. Но он был современником иной драмы, чем композиторы XVIII и XIX веков. *Микромир крупным планом* – вот то, к чему пришёл «поздний» Сибелиус в Седьмой симфонии, и это принципиально отличало его от Маллера, для которого симфония была как мир, способный вместить в себя всё.

Размышления можно прервать словами Муртомяки о Сибелиусе: «Его техника мотива и темы, основывающаяся на свободном развитии этих элементов, также является неподражаемой» [8, с. 577]. Добавлю: и музыкальная драматургия также является неподражаемой. Но в книге (вероятно, по идеологическим причинам) нет имён творцов «новой драмы» Ибсена, Гамсуна, Стринберга. Самое время продолжить начатое Норметом.

Предстоящий юбилей Сибелиуса многое подытожит из уже сделанного, но и многое откроет. «На плечах великанов» (У. Эко) поднимутся новые имена исследователей. И Муртомяки, и Нормет – те великаны, которые в течение десятилетий преображали сибелиану.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вихавайнен – неслучайная фигура в области исследований русско-финских связей. Он не раз бывал в Петрозаводске на научных конференциях, и у него теснейшие контакты с педагогами кафедры истории стран Северной Европы Петрозаводского государственного университета. Его лекции «Период автономии в финской историографии» (2006), «Финляндская историография Зимней войны» (2010), «Финляндская историография финляндско-российских отношений XX в.» (2012) изданы Петрозаводским государственным университетом отдельными оттисками на русском языке. Серия имеет разный состав статей в зависимости от языка издания. Поэтому содержание русскоязычного издания отличается, к примеру, от англоязычного.

<sup>2</sup> В финляндской исторической науке период с 1809 по 1917 гг. именуется «Имперской Финляндией». Автор книги с аналогичным названием финляндский историк Матти Кли-

ге в обращении «К читателю» написал, что такое название Финляндии было общепринятым и напоминало «как о монархической форме правления в Финляндии, так и о том, что Великое княжество Финляндское было частью Российской империи» [4, с. 13]. Так что Сибелиус и Глазунов жили в одной империи.

<sup>3</sup> Ю. Кон проанализировал «Пять эскизов» ор.114 в аспекте отражения в этом сочинении эволюции музыкального языка начала XX века и пришёл к выводу о том, что стиль Сибелиуса включал и «проблему замены тональной стабильности новой для музыки неустойчивостью» [5, с. 6].

<sup>4</sup> Программа финских мероприятий размещена на сайте «Info Sibelius 150». URL: <http://sibelius150.org/en/info/>.

<sup>5</sup> Его книга «Благозвучие. Объективные предпосылки консонантности в музыке» издана в Санкт-Петербурге в 2006 году издательством Европейского университета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вихавайнен Т. Предисловие редактора // Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / пер. И. Соломеш. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 5–9.

2. Дюсапен П. Интервью и творческие размышления // Постмодернизм в контексте современной культуры: матер. междунар. науч. конф. / ред.-сост. О. В. Гарбуз. – М.: Московская консерватория, 2009. С. 155–187.

3. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.

4. Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с финск. И. Соломеша, В. Мусаева и А. Рупасова. СПб.: Коло, 2005. 616 с.

5. Кон Ю. Г. Пять эскизов ор. 114 как отражение эволюции музыкального языка в начале XX века // Финский сборник: пособие по курсу «Введение в музыковедение» / сост. О. А. Бочкарёва, И. Н. Баранова. Петрозаводск, 1992. Вып. 2. С. 3–7.

6. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 351 с.

7. Купец Л. А. Античная тема у композиторов стран Северной Европы (Э. Григ, Я. Сибелиус, Д. М. Юхансен) // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 181–185.

8. Лаппалайнен С. Оскар Мериканто // Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / пер. с финского И. Соломеш. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 390–393.

9. Муртомяки В. Ян Сибелиус // Там же. С. 566–577.

10. Нилова В. И. Глазунов, фенномания и карелианизм // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 171–177.

11. Нормет Л. Симфонии Сибелиуса. Tallinn: Aleksandra, 2011. 304 с.

12. Lappalainen S. Finnish Viennece Classical Composers and Europe // *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16-th and 18-th Centuries*. Helsinki, 1994, pp. 91–102.

13. Murtomäki V. *Symphonic Unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Helsinki: Studio musicologica universitalis Helsigiensis, 1993. 340 p.

14. Salmenhaara E. *Tapiola: sinfoniaen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistylin edustajana: acta musicologica fennica*. Helsinki, 1970. 138 p.

## REFERENCES

1. Vihavainen T. Predislovie redaktora [Vihavainen T. Editor's Preface]. *Sto zamechatel'nykh finnov. Kaleydoskop biografii* [A Hundred Remarkable Finns. A Kaleidoscope of Biographies]. Helsinki: Society for Finnish Literature, 2004, pp. 5–9.
2. Dyusapen P. Interv'yū i tvorcheskie razmyshleniya [Dusapin Pascal. Interviews and Creative Reflections]. *Postmodernizm v kontekste sovremennoy kul'tury* [Postmodernism in the Context of Contemporary Culture]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Press, 2009, pp. 155–187.
3. Zingerman B. I. *Ocherki istorii dramy 20 veka* [Essays on the History of 20<sup>th</sup> Century Drama]. Moscow: Nauka Press, 1979. 392 p.
4. Klinge M. *Imperskaya Finlyandiya* [Klinge Matti. Imperial Finland]. St. Petersburg: Kolo Press, 2005. 616 p.
5. Kon Yu. G. Pyat' eskizov op. 114 kak otrazhenie evolyutsii muzykal'nogo yazyka v nachale XX veka [Five Sketches Op. 114 as a Reflection of the Evolution of Musical Language in the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century]. *Finskiy sbornik. Posobie po kursu "Vvedenie v muzykoznanie"* [Finnish Compilation. Manual for the Course "Introduction to Musicology"]. Issue 2. Petrozavodsk, 1992, pp. 3–7.
6. Konen V. D. *Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii* [Theater and Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 351 p.
7. Kupets L. A. Antichnaya tema u kompozitorov stran Severnoy Evropy (E. Grig, Ya. Sibelius, D. M. Yukhansen) [Subjects from Antiquity in the Works of Composers of the Nordic Countries (Edvard Grieg, Jean Sibelius, David Monrad Johansen)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, no. 1 (8), pp. 181–185.
8. Lappalainen S. Oskar Merikanto [Oscar S. Merikanto]. *Sto zamechatel'nykh finnov. Kaleydoskop biografii* [A Hundred Remarkable Finns. A Kaleidoscope of Biographies]. Helsinki: Society for Finnish Literature, 2004, pp. 390–393.
9. Murtomäki V. Yan Sibelius [Jean Sibelius]. *Ibid.*, pp. 566–577.
10. Nilova V. I. Glazunov, fennomaniya i karelianizm [Glazunov, Fennomaniya and Karelianism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12), pp. 171–177.
11. Normet L. *Simfonii Sibeliusa* [The Symphonies of Sibelius]. Tallinn: Aleksandra Press, 2011. 304.
12. Lappalainen S. Finnish Viennece Classical Composers and Europe. *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16-th and 18-th Centuries*. Helsinki, 1994, pp. 91–102.
13. Murtomäki V. *Symphonic Unity: the Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. Helsinki: Studio Musicologica Universitatis Helsinkiensis, 1993. 340 p.
14. Salmenhaara E. *Tapiola: sinfoniaen runo Tapiola Sibeliusen myöhästylin edustajana: acta musicologica fennica*. Helsinki, 1970. 138 p.

## Сибелиус в скрещенье времён

Статья написана в форме заметок, где автор излагает научные взгляды на творчество Сибелиуса крупнейшего финского музыковеда Вейо Муртомяки и эстонского композитора и музыковеда Лео Нормета. В центре внимания автора – два русскоязычных издания разных лет: биография Сибелиуса, написанная Муртомяки для книги «Сто замечательных финнов» (2004) и монография Нормета «Симфонии Сибелиуса» (2011). Обе работы изданы не в России, и по этой причине

могли не попасть в поле зрения заинтересованных специалистов. Обратит внимание научной общественности на эти работы и ввести результаты исследований Муртомяки и Нормета в более широкий отечественный научный контекст – таковы цели заметок.

**Ключевые слова:** Сибелиус, Муртомяки, Нормет, симфонии Сибелиуса

## Sibelius and the Crossing of the Times

The article is written in the form of sketches, in which the author expounds the scholarly perspectives on of the leading the musical legacy of Sibelius Finnish Musicologist Veijo Murtomäki and Estonian composer and musicologist Leo Normet on Sibelius' musical legacy. The author's attention is focused on two editions in Russian of various years: the biography of Sibelius written by Murtomäki for the book "A Hundred Remarkable Finns" (2004) and Normet's monographic work "The Symphonies of Sibelius"

(2011). Both works have been published outside of Russia, and for this reason may have not come to the focus of interested specialists in the country. To attract attention to these works on the part of the musicological community and to bring the results of Murtomäki's and Normet's research into a broader musicological context in Russia – such are the aims of these sketches.

**Keywords:** Sibelius, Murtomäki, Normet, the symphonies of Sibelius

**Нилова Вера Ивановна**

доктор искусствоведения,  
профессор, заведующая кафедрой истории музыки  
E-mail: gerain@sampo.ru  
Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова  
Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

**Vera I. Nilova**

Doctor of Arts,  
Professor, Head of Music History Department  
E-mail: gerain@sampo.ru  
Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory  
Russian Federation, 185031 Petrazavodsk





В. В. ХАЙРУЛЛАЕВ

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 782.1

**БОМАРШЕ И САЛЬЕРИ: ОТ «ТАРАРА» К «АКСУРУ»**

История сотрудничества Антонио Сальери и Пьера Огюста Карона де Бомарше началась в 1784 году, когда драматург искал композитора для совместной работы над оперой «Тарар». К тому времени Сальери уже зарекомендовал себя как несомненно талантливый композитор не только в Вене (благодаря, в первую очередь, успехам опер «Пещера Трофонио», 1785; «Сначала музыка, а потом слова», 1786), но и в Париже, где в 1784 году с огромным успехом состоялась премьера первой лирической трагедии Сальери – оперы «Данаиды».

Как пишет американский исследователь музыки XVIII века Джон Райс, Антонио Сальери прибывает в Париж не позднее 31 июля, когда Бомарше приглашает его для обсуждения их совместного проекта – оперы «Тарар» [10, с. 385]. Сначала поэт хотел привлечь к работе К. В. Глюка, «...чью оперу “Альцеста” он просто обожал...» [3, с. 353]. Однако маэстро Глюк посоветовал Бомарше обратиться к своему подопечному – Антонио Сальери. Большой успех оперы «Данаиды», связь сочинения Сальери с оперной драматургией Глюка и, вероятно, знакомство с другими произведениями Сальери убедило Бомарше, что Сальери подходит для работы над «Тараром». И впоследствии поэт неоднократно выражал свою благодарность и признательность композитору за внимательное отношение к его пожеланиям. Вот что драматург написал в своём предисловии к «Тарару»: «Этот большой композитор, гордость школы Глюка, усвоивший стиль великого маэстро, от природы получил утончённое чувство, ясный разум, драматический талант и исключительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которым блистала его опера, единственно потому, что они удлинляли сцену и замедляли действие...» [1, с. 555].

Композитор заинтересовался предложением Бомарше и, уезжая в Вену, взял с собой написанный поэтом текст, над которым работал не менее двух лет. При этом Сальери должен был выполнять свои непосредственные обязанности при дворе. Ознакомившись с текстом, он решил предложить драматургу внести некоторые изменения в либретто. Вот как описывает реакцию поэта Дю Рулле, один из либреттистов оперы «Данаиды»: «Вчера я посетил

Бомарше; он получил два Ваших письма; он очарован ими, считает их полными ума... и решил принять Ваши пожелания. Он сказал мне, что Ваши письма заставили испытать к Вам ещё большее уважение и увеличивают его мнение о Ваших достоинствах и Вашем гении» [9, с. 126]\*. Бомарше внёс изменения в текст и вернул его композитору. Стоит также отметить, что годом раньше (в феврале 1785 года) поэт отдал другое своё произведение, «Свадьба Фигаро», Моцарту. Таким образом, либреттист работал одновременно с двумя композиторами. Но если Моцарту понадобилось на сочинение всего семь месяцев, то у Сальери на завершение работы над «Тараром» ушли почти три года. При этом он закончил также «Пещеру Трофонио» и сочинил ещё две оперы: «Сначала музыка, а потом слова» (она была поставлена параллельно с зингшипелем Моцарта «Директор театра») и «Горации».

Тесное сотрудничество Сальери и Бомарше вскоре перешло в дружбу. А после неудачной премьеры оперы «Горации», которая состоялась 7 декабря 1786 года, композитор даже принимает приглашение драматурга пожить в его доме.

Бомарше был выдающейся личностью. Он родился в семье бедного часовщика в 1732 году. В 21 год он привлёк к себе внимание изобретением новой пружины для часов и получением на них патента в Королевской академии наук. В течение своей жизни Бомарше неоднократно участвовал в различных авантюрах, которые нередко приводили к судебным процессам. Немецкий исследователь В. Браунберенс в своей книге, посвящённой Антонио Сальери, отмечал, что Бомарше «...сделал своей специальностью вовлекать высшие власти в свои интересы...» [9, с. 132].

Вскоре Бомарше был приглашён к королевскому двору, где произвёл большое впечатление на маркизу де Помпадур часами, вставленными в кольцо, которое сам Бомарше и сделал. Кроме того, он стал учителем музыки для принцесс, живших в изоляции. Будущий великий драматург был также и хорошим музыкантом: он умел играть на нескольких инструментах (арфе, флейте, альте)<sup>1</sup>.

Поэт начинает входить в высшее общество и обзаводиться нужными связями. Особенно полезным было знакомство Бомарше с финансистом Р. Дювер-

\* Здесь и далее цитаты из иностранных источников даны в переводе автора статьи.



не, который спустя какое-то время сделал Бомарше одним из своих наследников. Поэт становится богатым человеком, приобретает титул, который был необходим ему для обретения статуса в аристократической среде, и покупает дом на улице Конде. Бомарше был дважды женат и в обоих случаях оставался вдовцом, что породило множество слухов. Связи его первой жены позволяли ему называть себя Карон де Бомарше.

Однако сам Бомарше считал себя в первую очередь писателем. Он укрепил свою репутацию пьесой «Севильский цирюльник», а её продолжение, «Свадьба Фигаро», стало триумфом. Но эта комедия далеко не сразу нашла свой путь на сцену. Прошло более пяти лет, прежде чем поэт добился разрешения поставить её в театре. И в большой степени это было связано с той обстановкой, которая назрела в Париже во второй половине XVIII века.

1780-е годы во Франции, и особенно в Париже, отличались особой атмосферой – ощущалось революционное настроение. Музыковед Л. Кириллина даёт следующую характеристику культурной обстановке того времени: «Грозные признаки приближающейся революции чувствовались в музыке второй половины XVIII века не менее явственно, нежели в литературе, театре и философии... На всех значительных сценах Европы резко участились постановки опер с тираноборческими и даже цареубийственными сюжетами...» [4, с. 65]. И, конечно, французский театр более всех других выделялся в этой атмосфере. «Ни в одной другой стране Европы театр не играл в XVIII веке такой громадной роли, не имел такого боевого характера, как во Франции...», – пишет историк театра С. Мокульский [5, с. 446].

Исследователи отмечают постепенное «накапление» общественной обстановки во Франции того периода. Аристократия и двор не обращали внимания на грядущие перемены и продолжали развлекаться. Новая королева Мария Антуанетта, как замечает Е. Федорова в своей исторической книге о Париже, думала только об удовольствиях, не замечала никаких проблем, долгое время не хотела сокращать расходы королевского двора [7, с. 210]. Тем не менее, именно благодаря Марии Антуанетте, сумевшей договориться со своим супругом Людовиком XVI<sup>2</sup>, пьеса Бомарше «Свадьба Фигаро» была поставлена в придворном театре и послужила своеобразной отправной точкой для последующих событий. Одним из них явился торговый договор с Англией, заключённый в 1786 году. Его суть выражалась в снижении пошлины на английские товары с целью сделать их более доступными для беднеющего дворянства. Результатом явилось то, что французской буржуазии был нанесён серьёзный ущерб. Таможенные заставы на границах крупных и мелких феодальных владений делали провоз товара по территории Франции слишком дорогим.

В такой противоречивой и напряжённой обстановке Бомарше и Сальери продолжали работу над оперой «Тарар». Период проживания в доме драматурга Сальери впоследствии вспоминал с особой теплотой. Он сообщал об этом времени в письме к дочери поэта: «...Ваш знаменитый папа и Ваша прелестная мама осыпали меня милостями и любезностями, после полудня мы... играли в четыре руки сонаты на фортепиано. Потом мы ужинали, после ужина я выходил ненадолго почитать газеты в Пале-Рояле или в какой-нибудь театр. Я очень рано принимался за работу... Около 10 часов М. Бомарше приходил навестить меня, и я пел ему то, что успел написать из нашей большой оперы; он аплодировал, поддерживал меня, наставлял меня в отеческой манере. Всё казалось таким мирным...» [9, с. 131].

Во время подготовки премьеры главную роль взял на себя Бомарше, и Сальери, по всей видимости, не возражал. Поэт проводит Сальери в салоны дворянства и знакомит со своими богатыми друзьями. Бомарше развёртывает настоящую рекламную кампанию в поддержку оперы, и она приносит свои плоды. Лидерство Бомарше в его тандеме с Сальери проявлялось даже на репетициях оперы. В одном из отчётов издания «Memoires secrets» сообщалось, что поэт комментирует буквально всё, даже делает замечания касательно музыки, в то время как Сальери выглядит подчинённым. Помимо всего прочего, поэт отказался использовать декорации других опер и в итоге были изготовлены новые, стоимостью более 30 тысяч ливров [9, с. 135] (костюмы стоили не намного дешевле – примерно 20 тысяч). Наконец, Бомарше настоял на том, чтобы либретто «Тарара» было напечатано только после того, как начнутся спектакли. Исключение составила лишь королевская семья, заранее ознакомившаяся с текстом.

Премьера оперы «Тарар» состоялась 8 июня 1787 года и имела огромный успех. В качестве дополнительных мер безопасности были сооружены деревянные ворота, а на улицах вокруг Оперы стояло 400 охранников. Королеве Марии Антуанетте даже советовали не приходить на премьеру, так как никто не мог гарантировать соблюдение этикета.

В жанровом отношении опера «Тарар» несколько отличается от двух других французских опер Сальери. Если первые две оперы («Данаиды» и «Горации») изначально заявлялись композитором как лирические трагедии (и это отображено даже, например, на титульном листе партитуры «Данаид»), то с «Тараром» всё не так однозначно. Дж. Райс обращает внимание на то, что даже сами Сальери и Бомарше не указывают конкретный жанр их совместного сочинения: они называют его просто *Opera*.

На первый взгляд, в «Тараре» присутствуют все характерные признаки лирической трагедии: аллегорический пролог, развёрнутая пятиактная композиция, большая роль хора и балета. С другой сторо-

ны, опера выделяется среди своих предшественниц смещением разных образных сфер, что и отмечает в своём труде американский исследователь Дж. Райс: «...они представили на сцене Королевской Академии музыки музыкальную драму [курсив мой. – В. Х.], которая объединяет трагедию и комедию, экзотику и романтику, вместе с политической аллегорией, которая обращалась к пред-революционной публике... Конфликт между Тараром и Атаром – это конфликт между разумом, характером и достоинством, с одной стороны, и насилием, эгоизмом, ненавистью, – с другой. Сальери и Бомарше показали ниспровержение короля для полной справедливости, даже если его самоубийство не было необходимым. Сделав так, они помогли основать идеологический и эмоциональный фундамент для революции, которая вспыхнула двумя годами позднее» [10, с. 400].

Вкратце сюжет оперы заключается в следующем.

Действие оперы происходит на Востоке, в стране Хормуз у Персидского залива. В I акте главный евнух Кальпиджи (тенор-альтино) хвалит одного из полководцев, Тарара (тенор), и король Атар (бас-баритон) завидуя Тарару, приказывает сжечь его дом, а жену Тарара Астасию (сопрано) похитить и поместить в королевский гарем. Чуть позже к королю приходит Тарар, который просит у короля разрешения на поиски Астасии.

Во II акте верховный жрец Артеней сообщает, что на страну собираются напасть варвары. Он предлагает избрать послушного приказам военачальника. Атар выдвигает Альтамора, сына Артеней, которому он приказывает убить Тарара. Тем временем Кальпиджи сообщает Тарару, что его жена – пленница в гареме правителя; Тарар собирается спасти её. Далее начинается священный ритуал, во время которого народ и солдаты клянутся в верности новому избранному военачальнику. В решающий момент Эламир, мальчик-воспитанник авгуров, произносит имя Тарара.

В III акте во время пира король просит Кальпиджи спеть, и тот произносит имя Тарара, что очень раздражает монарха. Кальпиджи замечает появившегося Тарара и быстро переодевает его в негра. Возвращается король, который видит перед собой негра и придумывает хитрый план: негр должен заставить Астасию стать его невестой.

IV акт показывает отчаявшуюся Астасию. Приходит Кальпиджи и сообщает, что негр – это Тарар. Но Астасия не слышит его и просит Спинетту сыграть её роль. Появляется Атар, желающий бросить негра на корм крокодилам. Кальпиджи пытается защитить его и не пускает солдат в гарем, объясняя, что негр – это Тарар.

В V акте король приказывает жрецу объявить Тарару и Астасии смертный приговор. Атар требует, чтобы Астасия сначала посмотрела, как будут казнить её супруга. В это время солдаты умоляют Тарара стать военачальником, и если он прикажет, они накажут короля. Атар в отчаянии закалывает себя. Тарар отказывается занимать трон, потому что хочет вести мирную жизнь с Астасией. Тогда один из солдат говорит ему, что они коронуют его против воли, и Тарар вынужден уступить.

Л. Кириллина в статье, посвящённой Антонио Сальери, делает акцент на другой особенности сюжета оперы: «...главным в «Тараре» было не наличие разноплановых образов и не постановочные зрелищные эффекты... а то качество, которое традиционно не связывается у нас с личностью Сальери – яркий тиранический пафос...» [4, с. 65]. Далее автор уточняет музыкальные и немюзикальные средства и приёмы, ориентированные на публику той эпохи: «... всё вместе – политическая злободневность в аллегорической оболочке, экзотическая зрелищность, отвечавшая моде на турецко-персидский Восток, красочность и выразительность оркестра, яркость мелодических характеристик, мощные контрасты сольных и массовых сцен... создавали неотразимый эффект, способствовавший долгому и массовому успеху этого сочинения в любой аудитории...» [4, с. 66].

Ещё одним отличием от традиционной лирической трагедии явился, несомненно, текст (сюжет), написанный Бомарше. Если для лирической трагедии было характерно обращение к мифологии («Данаиды») или древней истории («Гораций»), то в «Тараре» наблюдаем совсем иное. Автор книги «Антонио Сальери и венская опера» называет конкретный источник либретто Бомарше: это «The Tales of the Genii», созданные англичанином Джемсом Ридли, вдохновлённым «Арабскими Ночами», а конкретно – история «Sadak and Kalasrade». Исследователь пишет, что Бомарше взял из этой истории почти все главные

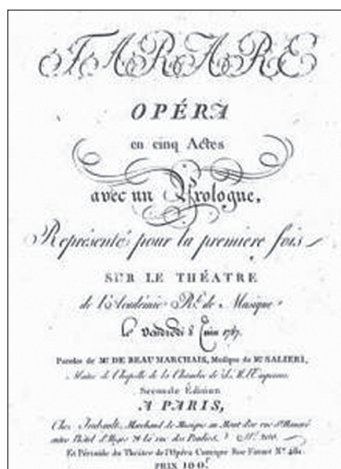


Рис. 1. Титульный лист партитуры оперы «Тарар»

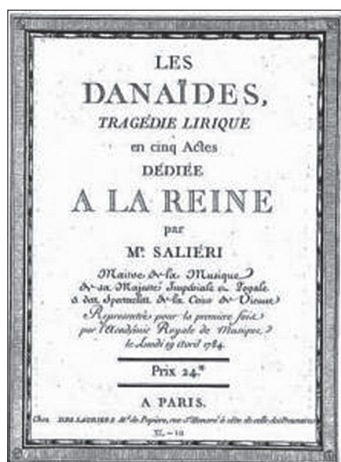


Рис. 2. Титульный лист партитуры оперы «Данаиды»





элементы: Садак стал Тараром, Каласрад – Астазией [10, с. 392]. Имя Тарар – это шутка, вероятно относящаяся к убеждению Бомарше, что опера должна охватывать комедию и трагедию, и также «...предназначена провоцировать любопытство и увеличивать продажи билетов» [там же]. Для получения более полного представления о том, каковы были персонажи «Тарара» изначально и что изменил Бомарше, приведём краткое содержание рассказа:

Садак, турецкий генерал в отставке, счастливо живёт со своей супругой Каласрад и детьми у берегов Босфора. Султан Амурат, завидуя счастью Садака, похищает его жену и заключает в свой гарем; когда он её впервые видит, то сразу влюбляется.

Не зная, что Каласрад во дворце, Садак просит Амурата помочь найти её. Дубар, главный евнух гарема, однажды был спасён от смерти отцом Садака; теперь он предлагает Каласрад избежать домогательств султана. Следуя его совету, Каласрад соглашается принять план, но при условии, что он принесёт ей «зелье», которое поможет забыть Садака. Султан соглашается, не зная, что такое зелье можно найти только на острове в Индийском океане. Он приказывает Садаку привезти зелье.

Спустя какое-то время Садак возвращается с напитком. Амурат, интересуясь воздействием зелья, частично выпивает его и падает мёртвым, так как только смерть является единственным надёжным источником забвения. Придворные Амурата объявляют Садака новым султаном. Садак сначала сопротивляется вхождению на трон, но в конце концов, соглашается.

Опера выдержала более 130 представлений (последнее состоялось в 1826 году) и, как отмечает Дж. Райс, по популярности сравнима с другой оперой Сальери – «Данаидами». В течение нескольких десятилетий «Тарар» оставался самым большим успехом Парижской Оперы. 33 спектакля за первые 9 месяцев принесли дохода больше, чем спектакли за квартал прошлого (1786) года. Французский драматург Ла Гарп оставил интересный отзыв о «Тараре»: «...Это первый случай, когда поэма не подчиняется музыканту, это впервые, с другой стороны, когда музыкант подчиняет себя авторитету поэта. Это первый раз, когда оркестр добровольно отказывается от претензий на главенство над пением на сцене и подавлением голосов актеров; впервые, когда можно было прекрасно слышать слова оперы» [10, с. 401].

В знак признательности Бомарше посвящает либретто оперы Сальери (что, по словам американского учёного, либреттисты делали редко в XVIII веке) и пишет следующее: «Мой друг... Я посвящаю Вам мой труд, потому что он стал Вашим. Я его только породил – Вы его подняли до высот театра. Моей главной заслугой в данном случае является то, что я предугадал оперу “Тарар” в “Данаидах” и “Горациях”...

Вы помогли мне, мой друг, дать французам некоторое понятие о греческом театре, каким я его себе рисовал. Если наш труд будет иметь успех, я буду обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт, Ваш слуга и Ваш друг...» [1, с. 545].

Опера «Тарар» возвращается на сцену в самый разгар французской революции, но уже в изменённом виде: поэт и композитор добавили ещё одну сцену в финал оперы – «Коронование Тарара».

Сотрудничество Сальери с Бомарше можно назвать одним из самых успешных, хоть они и встретились для работы над одним сочинением. Благодаря успеху «Тарара» Сальери получил множество предложений сотрудничества от французских либреттистов. Композитор окончательно укрепил свою репутацию (уже европейскую) как талантливый музыкант своего времени.

Сальери возвращается в Вену примерно в июле 1787 (но не позднее 3 августа, как уточняет Райс). Заинтересованный волнением, вызванным «Тараром» в Париже, император заказывает композитору итальянскую версию для труппы комической оперы. Вместе с Лоренцо да Понте, который на тот момент сотрудничал ещё с Мартини и Моцартом, композитор начал работать над переводом либретто Бомарше. Однако, как указывает Райс, «...они вскоре осознали, что простой перевод не сработает» [10, с. 403]. Мозель приводит собственные слова Сальери относительно сложившейся ситуации: «Музыке, написанной для французских поющих актеров, недостает мелодий для итальянских играющих певцов. Более того, когда поэт был доволен своими стихами, в музыке... чувствовалось слишком много перевода; и когда, удовлетворяя мой слух, текст адаптировался к существующей музыке, Да Понте был недоволен своей поэзией...» (цит по: [10, с. 404]).

Несмотря на возникшие трудности, композитор и либреттист справились с поручением императора. Стоит отметить, что большая часть либретто новой оперы, получившей название «Аксур, царь Ормуза», являлась весьма близким переводом «Тарара». Тем не менее, некоторые персонажи были переименованы: так, например, король Атар стал Аксуром, Тарар – Атаром. Кроме того, как замечает Райс, Да Понте и Сальери внесли несколько важных изменений. В частности, либреттист исключил два самых явных французских элемента «Тарара»: пролог и дивертисмент 3 акта. Помимо всего прочего, Да Понте исключил эпилог и его политический финал. Был написан новый первый акт, а также увеличена длительность нескольких ансамблей из «Тарара», которые стали финалами актов.

Что касается определения жанра новой оперы, то, как и в случае с её первоисточником («Тараром»), однозначно отнести произведение к какому-либо



жанру проблематично. Да Понте и Сальери усилили комические элементы, но при этом сохранили большую часть драмы Бомарше. Сами же авторы назвали свою оперу «*dramma tragicomico*» [10, с. 416]. Несмотря на все изменения, «Аксур», как и его «первоисточник», также был тесно связан с политической обстановкой. Его премьера состоялась в день свадьбы эрцгерцога Франца, племянника Йозефа и будущего императора. Американский исследователь замечает, что в тот же день в Кернтнертор-театре ставилась пьеса Фавара «Сулейман II». Известно, что 1780-е годы характеризовались ухудшением отношений между монархией и Османской империей, и, по мнению Райса, «...Йозеф надеялся, что незавидные изображения средневосточного деспота в «Аксуре» и «Сулеймане» усилят поддержку публики в войне против Турции...» [там же].

Впервые исполненный 8 января 1788 года в Вене, «Аксур» затем ставился почти ежегодно по всей Европе: 1788 – Прага, Лейпциг; 1789 – Варшава, Дрезден; 1790 – Лиссабон, Франкфурт; 1792/1797 – Милан, 1800 – Барселона, 1814 – Рио-де-Жанейро и далее в других странах, а в Германии он ставился вплоть до середины XIX века [6, с. 209].

Чрезвычайно лестное мнение о произведении оставил молодой Э. Т. А. Гофман, побывав на спектакле в Кенигсберге в 1795 году: «Музыка этой оперы, как всегда у Сальери, выдающаяся; богатство идей

и совершенство декламации ставят её на один уровень с Моцартом...» [10, с. 2]. Гениальный итальянец Дж. Россини в беседе с Ф. Гиллером также дал высокую оценку сочинению и всему творчеству Сальери: «...она содержит великолепные места, как и все его оперы...» [8, с. 465].

Опера «Аксур, царь Ормуза» сыграла неожиданную роль в установлении традиции польской большой оперы. В 1793 году певец, импресарио, драматург Войцех Богуславский собрал труппу польских артистов с целью исполнения опер на польском языке. И для дебюта выбрал «Аксур». В авторитетном издании «*Allgemeine musikalische Zeitung*» (1812) появилась анонимная статья (Райс предполагает, что её автором мог быть сам Богуславский), в которой отмечается, что начиная с премьеры «Аксур» ведёт своё начало польская большая опера [10, с. 420].

В России «Аксур» впервые был исполнен в Петербурге в 1803 году (Большой театр, французская труппа)<sup>3</sup>, в Москве – в 1806 (Немецкий театр). После довольно длительного перерыва во второй половине XX века опера вновь начинает появляться на сценах театров: в 1967 – в Познани (Польша), в 1987 – в Вене (Австрия), 1989 – в Сиене (Италия). М. Мугинштейн отмечает удачные постановки оперы «Тарар» в Германии (Шветцинген – 1988<sup>4</sup>, Страсбург – 1991) и Италии (Верона – 1994).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Впоследствии, уже работая с Сальери, поэт отмечал, что «...господин Сальери рождён поэтом, а я немного музыкант» (цит. по: [1, с. 556]).

<sup>2</sup> В 1782 году король прочёл пьесу Бомарше и выразил своё мнение: «Это отвратительно, этого никогда не будут играть. Нужно разрушить Бастилию, иначе представление этой пьесы будет опасной непоследовательностью. Этот человек смеётся над всем, что должно почитаться священным в государстве» (цит. по: [7, с. 217]).

<sup>3</sup> Эта дата приведена Михаилом Мугинштейном в его хронике оперы [6]. Н. Губкина в своём исследовании указывает, что премьера состоялась в 1802 году [2, с. 112].

<sup>4</sup> Тогда же была сделана запись постановки на DVD: режиссёр Клаус Виллер, оркестр Государственного театра Бадена, Парижской оперы, фестиваля в Шветцингене, с участием Ж.-Ф. Лафона (Атар), Г. Крука (Тарар), З. Гал (Астазия).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бомарше П. О. К. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1954. 652 с.

2. Губкина Н. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 563 с.

3. Кастр Р. Де Бомарше. М.: Молодая гвардия, 2003. 427 с.

4. Кириллина Л. Пасынок истории // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 57–73.

5. Мокульский С. История западноевропейского театра. СПб.: Лань, 2011. 719 с.

6. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 634 с.

7. Федорова Е. Париж. Века и люди от основания города до Эйфелевой башни. М.: Изд-во Московского университета, 2000. 285 с.

8. Фраккароли А. Россини. Письма. Воспоминания. М.: Правда, 1990. 541 с.

9. Braunbehrens V. Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1992. 276 p.

10. Rice J.A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 668 p.

## REFERENCES

1. Bomarshe P. O. C. *Izbrannye proizvedeniya* [Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Selected Works]. Moscow: Goslitizdat, 1954. 652 p.
2. Gubkina N. *Nemetskiy muzykalnyy teatr v Peterburge v pervoy treti XIX veka* [The German Musical Theater in Petersburg of the First Third of the 19<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Press, 2003. 563 p.
3. Kastr R. *De Bomarshe* [Castre R. De Beaumarchais]. Moscow: Molodaya Gvardiya Press, 2003. 427 p.
4. Kirillina L. Pasynok istorii [Stepson of History]. *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy]. 2000, no. 3, pp. 57–73.
5. Mokulsky S. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [History of the Western European Theater]. St. Petersburg: Lan' Press, 2011. 719 p.
6. Muginshteyn M. *Khronika mirovoy opery. 1600–1850* [Chronicles of World Opera from 1600 to 1850]. Ekaterinburg: U-Faktoriya Press, 2005. 634 p.
7. Fedorova E. *Paris. Veka i lyudi ot osnovaniya goroda do Eyfelevooy bashni* [Paris. Centuries and People from the City's Foundation to the Eiffel Tower]. Moscow: Moscow University Press, 2000. 285 p.
8. Frakkaroli A. *Rossini. Pisma. Vospominaniya* [Rossini. Letters. Memories]. Moscow: Pravda Press, 1990. 541 p.
9. Braunbehrens V. *Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri*. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1992. 276 p.
10. Rice J. A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 668 p.

---

**Бомарше и Сальери: от «Тарара» к «Аксур»**


---

Статья посвящена взаимоотношениям двух ярких личностей второй половины XVIII века – композитора Антонио Сальери и французского драматурга П. О. К. де Бомарше в годы работы над совместным произведением – оперой «Тарар». Опираясь на ряд исследований, в том числе на иностранных языках, автор раскрывает историю их сотрудничества. Сальери понадобились почти три года для завершения оперы (при этом он выполнял свои обязанности при венском дворе и параллельно создал несколько опер). При подготовке премьеры Бомарше взял на себя главную роль и провёл настоящую рекламную кампанию, которая принесла

свои плоды. Премьера оперы «Тарар» прошла с огромным успехом, затем опера ставилась в Париже несколько раз при разных политических режимах. Вернувшись в Вену, Сальери по просьбе императора Йозефа начал сотрудничать с Л. да Понте для переработки «Тарара» в итальянскую версию, получившую название «Аксур, царь Ормуза». В таком варианте опера приобрела большую популярность и была исполнена на разных театральных сценах Европы, в том числе и в России.

**Ключевые слова:** Сальери, Бомарше, Париж, французская опера, «Тарар»

---

**Beaumarchais and Salieri: from “Tarare” to “Axur”**


---

The article is devoted to the interrelations of two brilliant personalities from the second half of the 18th century – composer Antonio Salieri and French dramatist Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais during the years of their joint work on a composition – the opera “Tarare.” Basing himself on a number of research works, both in Russian and in other languages, the author discoses the history of their cooperation. It took almost three years for Salieri to finish his opera (at the same time he was carrying out his duties in the Vienna Court, he also created several operas). During the preparation for the opera’s world premiere, Beaumarchais took upon himself the main role and carried a real advertising campaign, which brought its results.

The premiere of the opera “Tarare” took place with great success, after which the opera was staged in Paris several times during the rule of different political regimes. Having returned to Vienna, Salieri, upon the request of Emperor Joseph began to work with librettist Lorenzo da Ponte for a revision of “Tarare” into an Italian version, which was given the title “Axur, Rex d’Ormuz.” In this revised version the opera obtained greater popularity and was performed on various theatrical stages in Europe, including Russia.

**Keywords:** Salieri, Beaumarchais, Paris, the French Revolution, Tarare

**Хайруллаев Виктор Вячеславович**

соискатель кафедры истории музыки

E-mail: [khairullaev@hotmail.com](mailto:khairullaev@hotmail.com)

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

**Victor V. Khairullayev**

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: [khairullaev@hotmail.com](mailto:khairullaev@hotmail.com)

The Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory Russian Federation, 185031 Petrazavodsk





Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

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



УДК 787.3:786.2:782.91

## **«ВАРИАЦИИ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА И «РАПСОДИЯ НА ТЕМУ ПАГАНИНИ» С. РАХМАНИНОВА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

В одном из интервью середины 1980-х годов, комментируя суждения критиков по поводу прославленного «хита всех времен и народов» – песни «Методу» из мюзикла «Кошки», – его автор Эндрю Ллойд-Уэббер иронически заметил: «Каждый скажет, что это [сочинено] в духе Пуччини, поскольку это так и есть» (цит. по: [5, с. 8]). Действительно, многообразные диалоги с классическим наследием являются важнейшим стимулом для творческой фантазии композитора. По-видимому, их активности содействует счастливое совпадение двух факторов. С одной стороны, речь идёт о приоритетных тенденциях развития рок-оперы и мюзикла последней трети XX века, тяготеющих к сближению, взаимодействию, даже взаимопроникновению с академическими жанрами, прежде всего – оперой и балетом (см.: [1, с. 245]). Разумеется, Ллойд-Уэббер, для которого легкожанровый музыкальный театр изначально выступал основной сферой творчества, не мог не откликнуться на эти процессы. С другой стороны, хорошо известны личные пристрастия самого Ллойда-Уэббера, получившего основательное академическое образование и смолоду восхищавшегося музыкой С. Прокофьева и Д. Шостаковича, крупнейших мастеров минувшего столетия, чьё новаторство всегда было неотделимым от органичного преломления классических традиций.

Сказанное в полной мере относится и к немногочисленным уэбберовским произведениям «на случай», датируемым 1970–1980 годами. Так, история создания знаменитых «Вариаций» (1977) может показаться едва ли не курьёзной: сочинить развёрнутую концертную пьесу с участием солирующей виолончели Ллойд-Уэбберу пришлось, выполняя условия проигранного им пари относительно перспектив любимой футбольной команды. Между тем, поскольку вторым участником пари был родной брат композитора Джулиан, известный виолончелист, лауреат международных конкурсов, – связь будущего сочинения с академической сферой была predetermined заранее. После некоторых раздумий Ллойд-Уэббер остановился на жанре вариаций; в качестве исходного тематического материала был выбран 24-й каприз Никколо Паганини, вдохновивший многих композиторов XIX–XX столетий на создание аналогичных вариационных циклов или концертных транскрипций.

Премьера нового сочинения прошла с большим успехом, а студийная запись «Вариаций», выпущенная известной фирмой «MCA Records» в 1978 году, на протяжении нескольких месяцев занимала ведущие позиции в рейтингах популярности на территории Великобритании и ряда европейских стран. По прошествии трёх лет лондонский театральный продюсер К. Макинтош предложил композитору использовать музыку «Вариаций» в качестве основы для второй части мюзикла «Песня и танец». Этот проект, именуемый «концертом для театра», включал в себя два «монолога» – вокальный (для солирующей певицы, под названием «Расскажи мне в воскресенье») и хореографический, исполняемый мужчиной-танцовщиком. Особых изменений в композиции и драматургии инструментальной пьесы это не потребовало, однако известный аранжировщик Д. Каллен выполнил новую инструментовку «Вариаций», добиваясь звукового единства будущего спектакля. Итог упомянутого эксперимента вряд ли может быть охарактеризован однозначно: мюзикл «Песня и танец» не имел особого успеха как на родине композитора, так и в США; наряду с этим «Вариации», уже завоевавшие славу одного из популярных инструментальных опусов «третьего направления», впоследствии с большим успехом исполнялись рядом неакадемических танцевальных и балетных трупп.

Авторский замысел рассматриваемого вариационного цикла оказался весьма оригинальным. Безусловно, Ллойд-Уэбберу, чья профессиональная репутация на рубеже 1970–1980-х годов прежде всего определялась триумфальным успехом рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» (включая последующую киноверсию – см.: [2, с. 109]), хотелось представить в цикле своего рода «энциклопедию» современных стилей и жанров массовой музыки. Однако не менее существенной для композитора была и предметная связь с классической традицией варьирования темы Паганини. Не случайно буклет, прилагаемый к студийной записи «Вариаций», содержал своего рода «генеалогическое древо» этого сочинения с указанием всех сколько-нибудь известных композиторских интерпретаций прославленного каприза ([12, р. 5–8]). Следует заметить, впрочем, что Ллойд-Уэббер уклонился от освещения вопроса по поводу

каких-то конкретных классических произведений, повлиявших на его собственный замысел.

В равной степени представляется необходимым рассмотреть и «порождающую модель» хореографической трактовки «Вариаций». Существование указанной модели выглядит бесспорным – «...ведь жанровая традиция мюзикла к тому времени попросту не располагала подобными образцами “бесловесно-хореографических” мюзиклов. Даже постановки крупнейших мастеров – “На пуантах” Джорджа Баланчина (композитор Ричард Роджерс), “Вестсайдская история” Джерома Роббинса (Леонард Бернстайн), “Кордебалет” Майкла Беннета (Мэрвин Хэмлиш), в которых безраздельно господствовал танец, – всё-таки не могли “игнорировать” пение и разговорную речь. Создавая “концерт для театра” как некое подобие лирико-психологической драмы, его авторы должны были учитывать заведомую ограниченность хореографического “лексикона” легкожанровых шоу, чей выразительный потенциал едва ли соотносился с масштабами выбранной концепции – пускай и “адаптируемой” к требованиям мюзикла. Жанрово-стилевым “ориентиром” в данном случае закономерно выступал балет XX века, тяготеющий к ассоциативному отображению чрезвычайно широкого спектра эмоциональных состояний» [3, с. 96–97].

Исходя из этого, наиболее вероятной «порождающей моделью» рассматриваемой хореографической постановки является «Паганини» Михаила Фокина. Сценарий прославленного балета, создававшийся Фокиным «в дуэте» с автором музыки – Сергеем Рахманиновым («Рапсодия на тему Паганини»), бесспорно, тяготеет к «монологичности», что наверняка учитывалось Эндрю Ллойдом-Уэббером и хореографом Энтони Ван Лаастом. Известные «автобиографические мотивы» (как утверждал сын Фокина, «М. М. увидел параллель между своей жизнью и жизнью Паганини», – цит. по: [4, с. 137]) нашли отражение в уэбберовских автоцитатах – заимствованиях из собственных мюзиклов 1960-х годов. Большое внимание уделялось Фокиным и Рахманиновым «демонической любовной истории» заглавного героя. Одноактная композиция сюжетно-повествовательного типа, со сквозным развитием и ярко выраженным драматическим нарастанием, также соответствовала замыслу экспериментаторов – воссозданию средствами танца «волнующего рассказа о человеке, о жизни, о любви» [5, с. 8].

Однако наиболее весомым аргументом в пользу упомянутой модели, несомненно, являлся музыкальный первоисточник будущего хореографического монолога. Уэбберовский вариационный цикл, опирающийся на полуторавековую академическую традицию, в первую очередь был вдохновлён именно «Рапсодией...». Об этом свидетельствуют и общая протяжённость «Вариаций», и взаимодействие принципов вариационного развития с чертами репризной трёхчастности, и жанрово-характеристические

преобразования данного музыкального материала в сюитном духе, и целенаправленное «взращивание» производных тем, чередуемых или сопутствующих главной. Её «трансформации... осуществлённые здесь с предельной контрастностью, являются предпосылкой зрелищности. На основе внутренней организации вариаций в субциклы... возникает форма второго плана: складывается одночастная структура поэзного типа...» [10, с. 27], – приведённая характеристика «Рапсодии», безусловно, справедлива и по отношению к уэбберовскому опусу.

Стилевая экстраполяция избранного первоисточника, осуществлённая Ллойдом-Уэббером, также выглядит по-своему закономерной: музыка Рахманинова долгие годы «...шокировала и раздражала иных взыскательных критиков, вызывая упрёки в банальности, издержках вкуса, облегчённости эмоций. Но, так или иначе, естественность, с какой в произведении Рахманинова входили элементы современной ему массово-бытовой музыки, через десятилетия отозвалась обратным процессом – лёгкостью перемещения рахманиновских сочинений в сферу массовой музыкальной культуры» [11, с. 26].

При сопоставлении двух циклов обнаруживаются и более определённые параллели. Так, лирической кульминации рахманиновской «Рапсодии» – вдохновеннейшей теме любви в *Des dur'e* (её повторение в балете, согласно указанию Рахманинова, исполнялось на полтона выше, см.: [7, с. 146–147]) – у Ллойда-Уэббера соответствует просветлённо-лирическая, хотя и не столь открыто эмоциональная, *D dur'ная* (!) тема, причём совпадает даже номер вариации (№ 18).

По нашему мнению, есть основания утверждать, что хореографическая версия «Рапсодии...» имела первостепенное значение для английского композитора. Как известно, мировая премьера балета «Паганини» состоялась летом 1939 года в Лондоне. Спектакли проходили с триумфальным успехом; балетные и музыкальные критики единодушно подчёркивали, помимо прочего, удивительную органичность музыкально-хореографического синтеза, достигнутого вопреки тому, что «Рапсодия...» создавалась как концертное непрограммное сочинение (см.: [9, с. 408–409]). В дальнейшем балет неоднократно возобновлялся выдающимися хореографами различных стран (А. Алонсо, Л. Лавровский, Я. Сех, В. Васильев и др., см.: [6, с. 112]), порой создававшими оригинальные пластические и даже сценарные версии спектакля, однако музыкальная композиция при этом сохранялась в неизменности.

Исходя из этого, представляется вполне закономерным, что Ллойд-Уэббер не только обратился к театрализованному построению цикла, предлагаемому Рахманиновым (интродукция – тема – ряд контрастных её метаморфоз – финал подытоживающего плана). Заслуживают внимания изменённые репризы



отдельных вариаций (№ 6, № 14, № 15), дополняющие традиционную схему. Естественно, оригинальная композиция «Рапсодии...» не содержит таких повторов, однако репризы наличествуют в музыкальном тексте балета: Рахманинов, откликаясь на просьбу Фокина, разрешил в интересах сценического действия повторить вариации № 12 и № 18, но без каких-либо изменений – за вычетом транспонирования, о котором говорилось ранее. Благодаря названным «расширениям» суммарное число вариаций в уэбберовском цикле оказывается идентичным порождающей модели.

Преемственные связи, о которых идёт речь, были не без умысла акцентированы в балетной версии «Вариаций». Авторская партитура для инструментального ансамбля – своеобразного джем-сейшна с участием рок-группы, виолончели и нескольких инструментов двойного предназначения (подразумеваются фортепиано, большая и альтовая флейта, альт- и тенор-саксофон, активно применяемые как в массовой, так и в академической музыке) – уступила место полномасштабной академической редакции Д. Каллена для солирующей виолончели и симфонического оркестра. Тем самым и жанровый профиль обновлённой версии (инструментальный концерт-штюк), и образно-смысловой ореол сольной партии (у Рахманинова – фортепиано, подражающее легендарной скрипке Паганини; близкая её родственница – виолончель – у Ллойда-Уэббера) неминуемо должны были ассоциироваться с популярным балетом.

Следует заметить, что «...неповторимое своеобразие “Песни и танца” как “пограничного” феномена, ассимилирующего характерные особенности академической и массовой сфер (мюзикл – моноопера, поп-кантата – вокально-оркестровый цикл, танцевальное шоу – балет, инструментальный концерт – “большая композиция” в арт-роковом стиле), запечатлелось

и в удивительно ёмком метафорическом определении “концерт для театра»» [3, с. 97]. Во-первых, посредством этой формулировки анонсировались многогранные сопряжения музыкально-театрального проекта с концертными (инструментальными и вокальными) жанрами. Во-вторых, при помощи завуалированной отсылки к современному “концерту для оркестра” утверждалось главенство расширительно трактуемого концертирования: гибкие взаимодействия и непринуждённые смены различных жанров и стилей представлялись авторами наподобие чередующихся и взаимодействующих инструментов *solī*, их групп и сочетаний. Впрочем, столь масштабный “диалогический” проект, воплощаемый в условиях легкожанрового музыкального театра, скорее всего, не мог быть адекватно воспринят ни массовой аудиторией рубежа 1980-х годов, ни приноравливающимися к её запросам консервативными критиками.

Допустимо ли сегодня, по прошествии трёх десятилетий, говорить о неких художественных последствиях вышеупомянутого эксперимента? Применительно к творчеству Ллойда-Уэббера – вне всякого сомнения. Театрализованное прочтение «Вариаций», вслед за «Кошками», явилось определённым этапом развития современного хореографического мюзикла – «сложно организованного спектакля с довольно условным сюжетом» и «необычной феерической постановкой» [8, с. 575, 586]. Многообразные диалоги мюзикла с балетным и эстрадно-хореографическим театром преломились в уэбберовских сочинениях 1980-х годов – «Звёздном экспрессе» и «Призраке Оперы». Наряду с этим, обе вышеуказанные версии уэбберовских «Вариаций» предстали образцом талантливой претворения классических традиций в контексте массовой музыкальной культуры последней трети XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Стационарный театр мюзикла в современной России // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 245–248.
2. Андрущенко Е. Ю. О режиссёрских трактовках музыкально-театральных проектов Э. Ллойда-Уэббера: кинематографические «вариации» // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 108–110.
3. Андрущенко Е. Ю. «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 93–98.
4. Дунаева Н. Л. К истории создания балета М. М. Фокина «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова (автобиографический аспект) // Страницы истории музыкальной культуры. Новые архивные материалы: сб. ст. / отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. С. 133–141.
5. Журбин А. Б. Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. 1988. № 18. С. 6–8.
6. Кулаков В. А., Паппе В. М. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945): энциклопедический словарь. М.: Дека-ВС, 2008. 336 с.
7. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 3. 576 с.
8. Труфанова Е. В. «Звёздный Экспресс» [Э. Ллойда-Уэббера] // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. М., 2002. С. 573–594.
9. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Изд. 2-е, доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 512 с.
10. Цветкова Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 33 с.
11. Цукер А. М. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 20–26.
12. Webber A. L. Variations: Booklet (MCLD 19396). London: MCA Records, 1978. 8 p.

## REFERENCES

1. Andruschenko E. Yu. Stationarnyy teatr muzykila v sovremennoy Rossii [Stationary Theater for Musicals in Present-Day Russia]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, no. 1 (10), pp. 245–248.
2. Andruschenko E. Yu. O rezhisserskikh traktovkakh muzykal'no-teatral'nykh proektov E. Lloyd-Webbera: kinematograficheskie "varianty" [Concerning Producers' Interpretations of Andrew Lloyd-Webber's Musical Theatrical Projects: Cinematographic "Variations"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12), pp. 108–110.
3. Andruschenko E. Yu. "Pesnya i tanets" – "eksperimental'nyy" myuzikl E. Lloyd-Webbera: tridtsat' let spustya ["Song and Dance" – the "Experimental" Musical of Andrew Lloyd-Webber: Thirty Years Later]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2013, no. 1, pp. 93–98.
4. Dunayeva N. L. K istorii sozdaniya baleta M. M. Fokina "Paganini" na muzyku S. V. Rakhmaninova (avtobiograficheskiy aspekt) [On the History of the Creation of Mikhail Fokin's Ballet "Paganini" to the Music of Sergei Rachmaninoff (the Autobiographical Aspect)]. *Stranitsy istorii muzykal'noy kul'tury: Novye arkhivnye materialy: sb. st.* [Pages of the History of Musical Culture. New Archival Materials: a Collection of Articles]. Edited by T. Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Polytechnic University Press, 2012, pp. 133–141.
5. Kulakov V. A., Pappé V. M. *2500 khoreograficheskikh prem'er XX veka (1900–1945): entsiklopedicheskiy slovar'* [2500 Choreographic Premieres of the 20th Century: an Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Deko-VS Press, 2008. 336 p.
6. Zhurbin A. B. Endryu Lloyd Webber – kompozitor dlya teatra [Andrew Lloyd Webber as a Composer for the Theatre]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1988, no. 18, pp. 6–8.
7. Trufanova E. V. "Zvyozdnyi Ekspress" (E. Lloyd-Webbera) ["Starlight Express" (by Andrew Lloyd-Webber)]. *Velikie myuzikly mira: popularnaya entsiklopediya* [The Great Musicals of the World: A Popular Encyclopaedia]. Edited by I. A. Emel'yanova. Moscow: OLMA-PRESS, 2002, pp. 573–594.
8. Rakhmaninoff S. V. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 3. Compiled and edited by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1980. 576 p.
9. Fokin M. M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera. Sisenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'y i pis'ma* [Against the Current: Memoirs by a Ballet-master. Scenarios and Concepts of Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Second Edition, Supplemented and Revised. Leningrad: Iskusstvo Press, 1981. 512 p.
10. Tsvetkova E. O. *Instrumental'nye sochineniya v russkom balete XX stoletiya: problemy interpretatsii muzykal'nogo teksta: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Instrumental Compositions in 20th Century Russian Ballet: Issues of Interpretation of the Musical Text: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: P. I. Tchaikovsky's State Conservatory, 2004. 33 p.
11. Tsuker A. M. Rakhmaninov v mire massovoy muzykal'noy kul'tury [Rachmaninoff in the World of Mass Musical Culture]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013, no. 2, pp. 20–26.
12. Webber A. L. *Variations: Booklet* (MCLD 19396). London: MCA Records, 1978. 8 p.

**«Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини»  
С. Рахманинова: художественные параллели**

Статья посвящена многообразным диалогам творчества Э. Ллойда-Уэббера с наследием классической музыки XVIII–XIX столетий как важнейшей особенности мышления английского композитора. Данная проблема рассматривается на примере широко известного инструментального сочинения, тяготеющего к синтезу характерных черт академических и массовых жанров. В статье выявлена порождающая модель указанного художественного замысла – классический шедевр С. Рахманинова, обозначены историко-культурные предпосылки освещаемого диалога, композиционные и драматур-

гические параллели между двумя произведениями. Особое внимание уделено балетной версии «Вариаций», представленной хореографом Э. Ван Лаастом в качестве второй части «концерта для сцены» – мюзикла «Песня и танец». Автором отмечена роль этой редакции в развитии хореографического мюзикла 1980–1990-х годов.

**Ключевые слова:** «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера, С. Рахманинов, М. Фокин «Рапсодия на тему Паганини», балет «Паганини»

**"Variations" by Andrew Lloyd-Webber and "Rhapsody on a Theme  
of Paganini" by Sergei Rachmaninoff: Artistic Parallels**

The article is devoted to the multifold "dialogues" of Andrew Lloyd-Webber's musical style with the legacy of classical music from the 18th and 19th centuries as one of the most important features of the English composer's thinking. The present problem is examined on the example of the well-known instrumental composition aspiring towards a synthesis of characteristic features of serious and popular genres. The article discloses the "generating model" of the indicated artistic conception – Sergei Rachmaninoff's classical masterpiece, and the historical and cultural premises for the described "dialogue," as well as

the compositional and dramaturgical parallels between the two compositions are designated. Special attention is paid to the "ballet" version of the "Variations," created by choreographer Anthony Van Laast as the second movement of the "stage concert" – the musical "Song and Dance." The author singles out the role of this version of the composition in the development of the "choreographic" musical of the 1980s and 1990s.

**Keywords:** "Variations" by Andrew Lloyd-Webber, Sergei Rachmaninoff, Mikhail Fokin, "Rhapsody on a Theme by Paganini," the ballet "Paganini"

**Андрущенко Елена Юрьевна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музыкального менеджмента  
E-mail: cats-andru@yandex.ru  
Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова  
Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

**Elena Yu. Andryushchenko**

Candidate of Arts,  
Associate Professor at the Department  
for Musical Management  
E-mail: cats-andru@yandex.ru  
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory  
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Н. Л. СОКОЛЬВЯК

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 78.087.34

## СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА

*Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру,  
то вряд ли кто напишет произведение моей памяти...*

Из письма Д. Шостаковича И. Гликману<sup>1</sup>

Как показала история, гениальный Художник ошибался. Сочинения его памяти регулярно появляются в течение четырёх десятилетий. Симфонии, концерты, камерно-инструментальные ансамбли представляют собой своего рода посмертный дар – некий звуковой монумент, воздвигнутый отечественными авторами различных композиторских школ, стилевых ориентаций и творческих индивидуальностей. В их числе Пятая симфония Б. Тищенко, Дуэт для двух скрипок А. Шнитке, Диптих для струнного оркестра Е. Подгайца, Камерная симфония Р. Габичвадзе, Поэма для скрипки с оркестром С. Жукова, Фортепианный квартет Г. Бузоглы и многие другие произведения.

В судьбах многих Д. Шостакович имел немало важное значение, не только как ярчайший композитор прошлого века, но и как человек – друг и учитель. «Какая живая душа могла избежать воздействия его человеческого обаяния и творческой силы!», – писала Б. Шварц [12, с. 128].

Среди произведений памяти Д. Шостаковича существенное место занимают струнные квартеты: Третий А. Бабаджаняна (1976), Девятый С. Цинцадзе (1977), Четвёртый Ю. Фалика (1977), Третий А. Николаева (1981), струнный квартет «Concordia discordans» А. Эшпая (1991), струнный квартет «Контрасты» Р. Леденёва (2000). Это связано, прежде всего, с тем, что квартет в творчестве самого Шостаковича находился в числе ведущих, излюбленных жанров. В нём художник-мыслитель, тонко и глубоко чувствовавший эпоху, говорил нам о самом главном. Струнный ансамбль в руках Мастера стал «универсальным инструментом» для воплощения в камерном жанре масштабных замыслов, философских концепций, широкого спектра человеческих эмоций. «Трудно найти более красноречивого свидетельства гения Шостаковича, чем то, которое дают его пятнадцать квартетов», – говорил участник известного английского квартета «Fitzwilliam» Кристофер Роуланд [10, с. 69]. Обращение к струнному квартету в целях соз-

дания музыкального поминовения было обусловлено ещё и тем, что в контексте отечественной музыкальной культуры ушедшего века смычковый ансамбль приобрел статус ведущего жанра и в области мемориальных замыслов.

Вместе с тем в творчестве авторов каждый из квартетов памяти Д. Шостаковича оказался особенным. Например, для Алексея Николаева создание мемориального опуса было тем редким случаем, когда «желание высказаться оказалось сильнее стремления сохранить закрытым свой внутренний мир» [11, с. 20]. В квартете Юрия Фалика с особой силой слышен тон «дневниковой исповеди», в целом мало свойственный его музыке. В сочинениях Арно Бабаджаняна и Салухана Цинцадзе мастерство и яркая индивидуальность их квартетного письма, с ярко выраженным национальным колоритом музыкального материала, органично преломляются в контексте In memoriam. У Андрея Эшпая квартет памяти Д. Шостаковича «Concordia discordans» (Согласие несогласного) остаётся пока единственным образцом жанра. Опус Р. Леденёва написан по заказу оргкомитета VI Международного конкурса струнных квартетов имени Д. Шостаковича (до настоящего времени не издан). При этом в каждом из мемориальных квартетов творческое влияние Мастера прослеживается весьма ярко, и таким образом, ощущается его «незримое присутствие».

Всем перечисленным произведениям присущи черты полистилистичности, выраженные в виде «диалога стилей» двух композиторов (автора и адресата), включённого в традицию In memoriam. Концепции «стиль в стиле» имеют различные варианты воплощения. С одной стороны, это скорбные слова, наполненные болью утраты и личным отношением к случившемуся. В них авторы сквозь призму собственного стиля выдвигают на первый план наиболее характерные черты мемориальной музыки, в то время как стиль Шостаковича ощутим в отдель-

<sup>1</sup> См.: [9, с. 159].



ных компонентах музыкального языка. К сочинениям подобного рода относятся три опуса, написанные на смерть Мастера вскоре после его кончины: квартеты А. Бабаджаняна, Ю. Фалика и С. Цинцадзе. Скорбная, плачевая интонационная среда, преобладание медленных темпов, символические названия частей квартетов сочетаются с монограммой и приёмами, напоминающими квартетный стиль Шостаковича. В партитурах, написанных спустя несколько лет после смерти композитора, осуществляются попытки выйти за рамки субъективного восприятия трагической реальности и создать некий межвременной диалог, обращённый к вечным темам. В них особенно проявляется интонационное родство с музыкой Мастера.

Одной из характерных черт смычковых ансамблей является присутствие монограммы DSCH. Символизируя образ Шостаковича, она стала визитной карточкой сочинений его памяти. Монограмма, а также её различные производные возводятся в ранг интонационной основы многих тем квартетов. Так, на звуках DSCH строятся все эпизоды – вариации I части сочинения С. Цинцадзе. Оно открывается унисонным звучанием монограммы в исполнении всего ансамбля в нюансе *ff* (пример № 1).

Пример № 1 С. Цинцадзе. Девятый квартет, I часть

Отдельные мотивы монограммы легли в основу I части квартета А. Эшпая: (пример № 2).

Пример № 2 А. Эшпай. Струнный квартет, I часть

Композиторы не только заимствуют мотив-символ, но и стремятся показать процесс его формирования и развития в музыкальном материале квартетов. Часто, монограмма в полном виде предстаёт перед слушателями в разделах, несущих важную драматургическую на-

грузку. Так, в сочинении А. Бабаджаняна первые два звука монограммы (DS) трактуются как своего рода лейтинтонация, проходящая через весь опус и обрамляющая его. Лишь в тихой кульминации лирического раздела, в нюансе *ppp* в сопровождении характерной краски флажолетов, автор вводит её полное звучание. Здесь партия второй скрипки символизирует образ Мастера, ушедшего из реального мира (пример № 3).

Пример № 3 А. Бабаджанян. Третий квартет

Большинство струнных квартетов памяти Д. Шостаковича – это циклы, части которых делятся без перерыва, что в контексте общей идеи *In memoria* представляется поминальным словом, высказанным на «едином дыхании». Примечательно, что непрерывное следование частей друг за другом (*attacca*) свойственно мемориальным квартетам самого Шостаковича (это Седьмой, Восьмой, Одиннадцатый и Пятнадцатый квартеты).

Неким исключением является цикл А. Николаева. Он состоит из отдельных частей, каждая из которых имеет название. Несмотря на это отличие, опус лишь подчёркивает общее правило – следование «шостаковической» традиции. Подобный сюитный способ организации присущ Второму, Одиннадцатому и Пятнадцатому квартетам Шостаковича.

Драматургия мемориальных квартетов выстраивается по принципу контрастов между частями циклов. Для них характерно присутствие двух образных оппозиций: сферы углублённой медитативной лирики и энергетически сконцентрированных импульсивных образов. Первая сохраняет за собой семантику поминальной речи. Отсюда доминирование монологического типа высказывания, присутствие длительных эпизодов солирующих инструментов, линейность и прозрачность голосоведения, сдержанные темпы и тихие нюансы (пример № 4).

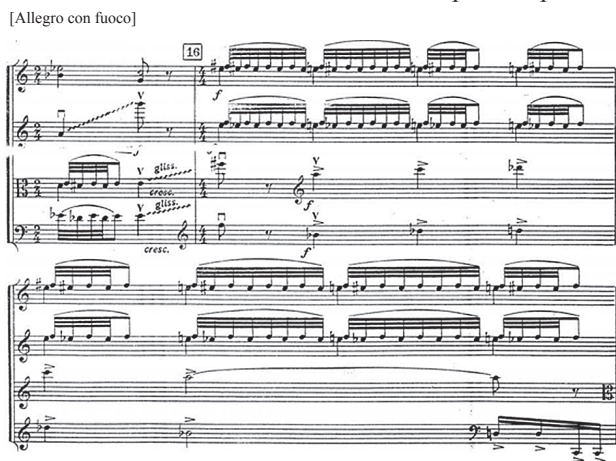


Пример № 4 Р. Леденёв. «Контрасты», I часть



Другая сфера представляет некую объективную реальность, с её драматизмом, стремительным бегом времени к неумолимо приближающемуся «концу». Ей свойственны резкие динамические всплески, быстрый темп, насыщенность фактуры (пример № 5).

Пример № 5 А. Бабаджанян. Третий квартет, средний раздел



В общей же темповой драматургии мемориальных циклов обращает на себя внимание преимущество медленных и умеренных движений. Спокойное и размеренное течение музыки призвано создать ощущение времени, характерное для поминального высказывания. Особо показательны финалы, а также кодовые разделы сочинений. Построенные на музыкальном материале предыдущих частей, они, с одной стороны, резюмируют прежде сказанное, с другой, – символизируют умирание, исчезающую память.

Есть ещё один общий стилевой знак мемориальных квартетов: композиторы нередко применяют приём тембровой персонификации образов. Например, тембр виолончели часто ассоциируется с «голосом» Шостаковича, поскольку именно в её исполнении впервые в Восьмом квартете композитора прозвучала монограмма DSCN. Когда «в беседу» с виолончелью вступают другие инструменты – участники ансамбля, создаётся яркий эффект живого общения (пример № 6).

Пример № 6 А. Эшпай. Квартет



Стилевое родство музыки с сочинениями Шостаковича особо присуще квартету Николаева. Так, I часть начинается с темы у солирующей виолончели. Темп Moderato, наряду с восходящими поступенными движениями, заключёнными в амбитус кварты, фактурой с элементами полифонических подголосков и тональностью *C dur* весьма схожи по звучанию с началом I части Первого квартета Шостаковича (примеры № 7 а, № 7 б).

Пример № 7 а А. Николаев. Третий квартет, I часть Прелюдия



Пример № 7 б Д. Шостакович. Первый квартет, I часть



Интонационное сходство прослеживается и между основными темами Скерцо из квартета Николаева и III части Первого квартета Шостаковича (примеры № 8 а, № 8 б).

Пример № 8 а А. Николаев. Третий квартет, II часть Скерцо

Важным средством музыкальной выразительности в квартетах, посвящённых памяти Д. Шостаковича, являются исполнительские приёмы. Стремление композиторов к большей точности художественного воплощения их мемориального замысла приводит к тому, что в партитурах часто встречаются авторские указания, касающиеся способов звукоизвлечения или применения различных штрихов. Среди них *sul tasto* (игра на грифе), *sul ponticello* (игра у подставки), *pizzicato*, *con sordino* и звучание флажолетов. Наряду с ними авторы используют приёмы не типичные для струнно-смычковых инструментов. Например, А. Бабаджанян в финале квартета просит виолончелиста сначала воспроизвести «удары ног-

Пример № 8 б Д. Шостакович. Первый квартет, III часть

тем по нижней деке», а несколько позже «ударить по ней фалангой пальца» (удары древком смычка по деке присутствуют в Тринадцатом квартете Шостаковича). Эшпай и вовсе рекомендует исполнителям одновременно с игрой «петь на звуке «М»». Так, путём внедрения элементов инструментального театра, композиторы достигают усиления эмоционального воздействия своих эпитафий.

С уходом Д. Шостаковича завершила своё существование целая эпоха, но созданные им художественные традиции продолжают жить в произведениях, посвящённых его памяти. Замечательный исполнитель XX столетия альтист квартета им. Бетховена Ф. Дружинин, спустя многие годы после смерти Мастера сказал: «Дорогой Дмитрий Дмитриевич! Родина не только “слышит” и “знает”, она помнит всё, что Вы сделали для её славы. До тех пор, пока существует музыкальное искусство, имя Ваше не будет забыто» (цит. по: [7, с. 10]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андрушак Т. С., Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 225 с.
2. Берлинский В. А. Лучшая музыка написана для квартета // Музыкальное обозрение. 2000. № 1. С. 7.
3. Берлинский В. А. Музыка – моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2009. 352 с.
4. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1961. 258 с.
5. Бобровский В. П. О музыкальном мышлении Шостаковича // Шостаковичу посвящается: сб. ст. к 90-летию композитора / сост. Е. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 39–62.
6. Давидян Р. Р. Квартеты Шостаковича. Исполнительский анализ М.: Фортуна ЭЛ, 2013. 112 с.

7. Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора: сб. ст. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2007. 488 с.
8. Дмитриев А. П. Струнные квартеты Д. Д. Шостаковича: комментарии / ред.-сост. А. В. Денисов. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2008. 128 с.
9. Письма к другу. Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
10. Роуланд К. Мир чтит Шостаковича // Советская музыка. 1976. № 9. С. 61–71.
11. Урманова К. Н. Алексей Николаев – жизнь в музыке: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 231 с.
12. Шварц Б. И. Шостакович – каким запомнился. СПб.: Композитор, 2006. 320 с.

REFERENCES

1. Andrushchak T. S. *Memorial'nost' v otechestvennoy muzyke posledney treti XX veka: k issledovaniyu fenomena: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Genre of the Memorial in Russian Music of the Last Third of the 20<sup>th</sup> Century: Research of a Phenomenon: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 225 p.
2. Berlinskiy V. A., Luchshaya muzyka napisana dlya kvarteta [The Best Music has been Written for the String Quartet]. *Muzykal'noe obozrenie* [The Musical Review]. 2000, no. 1, p. 7.
3. Berlinskiy V. A. *Muzyka – moyazhizn'* [Music is My Life]. Voronezh: Center of Spiritual Revival of Chernozomyo Region, 2009. 352 p.
4. Bobrovskiy V. P. *Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha* [Works for Chamber Instrumental Ensembles by Dmitri Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1961. 258 p.
5. Bobrovskiy V. P. O muzykal'nom myshlenii Shostakovicha [Concerning Shostakovich's Musical Thinking]. *Shostakovichu posvyashchaetsya: sbornik statey k 90-letiyu kompozitora* [Dedicated to Shostakovich: Compilation of Articles in Honor of the 90th Anniversary of the Composer's Birth]. Compilation by E. Dolinskaya. Moscow: Kompozitor Press, 1997, pp. 39–62.
6. Davidyan R. R. *Kvartety Shostakovicha. Ispolnitel'skiy analiz* [Shostakovich's String Quartets. An Analysis of Performance]. Moscow: Fortuna EL, 2013. 112 p.
7. D. D. *Shostakovichu posvyashchaetsya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora: sbornik statey* [Dedicated to Dmitri Shostakovich. To the Centennial Anniversary of the Composer's Birth: Compilation of Articles]. Edited by E. B. Dolinskaya. Moscow: Kompozitor Press, 2007. 488 p.
8. Dmitriev A. P. *Strunnye kvartety D. D. Shostakovicha: kommentarii* [The String Quartets of Dmitri Shostakovich: Commentaries]. Ed. A. V. Denisov. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory, 2008. 128 p.
9. *Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu* [Letters to a Friend: Dmitri Shostakovich's Letters to I. D. Glickman]. Compilation and Commentaries by I. D. Glickman. Moscow: DSCH; St. Petersburg: Kompozitor Press, 1993. 336 p.
10. Rouland K. Mir chtit Shostakovicha [The World Honors Shostakovich]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976, no. 9, pp. 61–71.
11. Urmanova K. N. *Aleksey Nikolaev – zhizn' v muzyk: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Alexey Nikolaev – A Life in Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 231 p.
12. Shvarts B. I. *Shostakovich – kakim zapomnilya* [Shostakovich, how He has been Remembered]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 320 p.

Струнные квартеты отечественных композиторов  
памяти Д. Шостаковича

В статье рассматриваются шесть струнных квартетов отечественных композиторов, посвящённых памяти Д. Шостаковича: Третий А. Бабаджаняна (1976), Девятый С. Цинцадзе (1977), Четвёртый Ю. Фалика (1977), Третий А. Николаева (1981), струнный квартет «Concordia discordans» А. Эшпая (1991), струнный квартет «Контрасты» Р. Леденёва (2000). Автор знакомит читателя с существенной областью мемориальной музыки последней четверти XX столетия – струнными квартетами памяти Д. Шостаковича, в том числе и неопубликованными. Жанр струнного квартета представлен одним

из ведущих носителей традиции музыкальной эпитафии в русском искусстве. Прослеживается влияние квартетного письма Д. Шостаковича на особенности стиля сочинений, посвящённых его памяти. Выявляются индивидуальные черты авторских концепций In memoriam, в которых диалог стилей сочетается с характерными для мемориальной музыки художественными приёмами.

**Ключевые слова:** Д. Шостакович, музыка In memoriam, струнный квартет, полистилистика, диалог стилей

String Quartets by Soviet and Russian Composers  
in Memory of Shostakovich

The article examines six string quartets by Soviet and Russian composers dedicated to the memory of Dmitri Shostakovich: Arno Babadjanian's Third String Quartet (1976), S. Tsintsadze's Ninth String Quartet (1977), Yuri Falik's Fourth String Quartet (1977), Alexei Nikolayev's Third String Quartet (1981), Andrei Eshpai's "Concordia discordans" String Quartet (1991) and Roman Ledenyov's String Quartet "Contrasts" (2000). The author introduces the reader to the essential domain of memorial music of the last quarter of the 20<sup>th</sup> century – string quartets in memory of Dmitri Shostakovich, including the unpublished

ones. The genre of the string quartet is presented as one of the predominant bearers of the tradition of the musical epitaph in Russian art. The influence of Shostakovich's string quartet writing on the traits of the styles of the works dedicated to his memory is traced. The individual features of the composers' conceptions of their memorial works, in which a dialogue of styles is combined with artistic traits characteristic for memorial music, are marked out.

**Keywords:** Dmitri Shostakovich, memorial music, string quartet, poly-stylistics, dialogue of styles

**Сокольвяк Наталья Леонидовна**

доцент кафедры

оркестровых струнных инструментов

E-mail: natnet2008@mail.ru

Магнитогорская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

**Natalia L. Sokolvyak**

Associate Professor at the Department

of String Orchestral Instruments

E-mail: natnet2008@mail.ru

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 455036 Magnitogorsk

