

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 2 (43)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. **Виталий Александрович Шуранов**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Вай Лин Чонг, Китайский университет Гонконга, Китай

Д-р искусствоведения **Вера Борисовна Валькова**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р искусствоведения **Людмила Владимировна Гаврилова**, Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского, Россия

Д-р искусствоведения **Галина Владимировна Григорьева**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Умитжан Рахметулловна Джумакова**, Казахский национальный университет искусств, Казахстан

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна Дулова**, Белорусская государственная академия музыки, Республика Беларусь

Д-р искусствоведения **Константин Владимирович Зенкин**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Тамара Николаевна Левая**, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия

Д-р искусствоведения **Светлана Корюновна Саркисян**, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса, Армения

Д-р искусствоведения **Александр Яковлевич Селицкий**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Ирина Арнольдовна Скворцова**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Евгения Романовна Скурко**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Д-р искусствоведения **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р искусствоведения **Ольга Александровна Урванцева**, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки

Д-р искусствоведения **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2021, № 2

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D. (Arts) Vitaly A. Shuranov

EDITORIAL BOARD

Dr. **Wai Ling Cheong**, Chinese University of Hong Kong, China

Dr.Sci. (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnessin Russian Academy of Music, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Grigorieva**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Umitchan-R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Kazakhstan

Dr.Sci. (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, Belarusian State Academy of Music, Republic of Belarus

Dr.Sci. (Arts) **Konstantin V. Zenkin**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr. Sci. (Arts) **Tamara N. Levaya**, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Svetlana Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Armenia

Dr.Sci. (Arts) **Dr. Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory Rostov-on-Don, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Irina A. Skvortsova**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Academy of Arts, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninoff Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2021, No. 2

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru

The journal 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: ПИИ No ФС 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Виталий Александрович Шуранов —
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Заместитель главного редактора

Евгения Романовна Скурко — доктор искусствоведения,
профессор

Редакторы

Светлана Михайловна Платонова —
кандидат искусствоведения, профессор

Наталья Юрьевна Жоссан — кандидат искусствоведения, доцент
Светлана Ивановна Махней — кандидат искусствоведения, доцент

Выпускающий редактор

Алия Талгатовна Садуова — кандидат искусствоведения, доцент
Редактор англоязычных текстов: Матвеева Ирина Ивановна

Корректор: Супрыга Наталья Александровна

Ответственный секретарь

Хакимова Лилия Римовна
e-mail: pmnufa@mail.ru

Администратор журнала

Ахмадуллин Марс Лиронович
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Дизайн: Аскаров Рашит Наилевич

Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.
Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://musicscholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Vitaly A. Shuranov – PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – Dr. Sci. (Arts), Professor

Editors

Svetlana M. Platonova – PhD (Arts), Professor
Nataliya Yu. Zhossan – PhD (Arts), Associate Professor
Svetlana I. Makhney – PhD (Arts), Associate Professor

Executive Editor

Aliya T. Saduova – PhD (Arts), Associate Professor

English text editor: Irina I. Matveeva

Corrector: Natalia A. Supryaga

Executive Secretary

Liliya R. Khakimova
e-mail: pmnufa@mail.ru

Administrator of the Journal

Mars L. Akhmadullin
PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Katarina A. Sazonova

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.

Published four times a year.
Negotiable price.

The official website of the journal is <http://musicscholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

Подписано в печать 29.07.21. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 10.55. Усл.-печ. л. 20.
Заказ № 106. Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн)
журнал размещается на сайте <http://musicscholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств
им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.
Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 29.07.21. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 10.55. Printing l. 20. Order No. 106.
Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted
on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal
Issues." Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of ООО НПФ «Vostochnaya pechat»
e-mail: orient4@mail.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 – Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science

Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

Scopus® **EBSCO**

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств им. З.Исмагилова является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

The Journal “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

The edition is registered as “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).



Music Scholarship



The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).



The journal is published by the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Содержание

Музыка XX века

- 7 **Гаврилова Л.В., Войткевич С.Г.**
Опера А. Чайковского «Ловелас» в контексте ведущих тенденций современного музыкального театра
- 18 **Медведева Ю.П.**
Рецепция китайской культуры в отечественном музыкальном театре 1910–1920-х годов: от «Соловья» Стравинского – к «Красному маку» Глиэра

История и теория музыки

- 28 **Пылаев М.Е.**
О взаимосвязях формы и гармонии в зрелом творчестве К. Дебюсси (на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»)
- 39 **Холодова М.В., Семенцова Е.Д.**
««Пиром» я доволен, «Пир» – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи
- 49 **Бродова И.А.**
Музыкальный текст как целостная информационная структура виртуальной реальности
- 58 **Булычёва А.В.**
Партесная музыка Фёдора Редрикова: вопросы атрибуции и датировки

Слово и музыка

- 70 **Чигарёва Е.И.**
Музыка и художественная проза: процессы взаимодействия

Музыкальное исполнительство

- 80 **Семкин Д.Н.**
Вокально-исполнительские особенности теноровых партий в операх чувашских композиторов
- 91 **Иванов А.И.**
Из школы В.М. Блажевича: А.К. Лебедев и его сочинения для тубы

Художественный мир музыкального произведения

- 98 **Романец М.С.**
Композитор языком музыки о собственном жизнетворчестве

Музыка в системе культуры

- 108 **Густякова Д.Ю., Летина Н.Н.**
Классическое наследие в современной культуре: образовательный потенциал

Международный отдел

- 118 **Yulia A. Kolpakova, Ekaterina A. Vasileva, Irina N. Shkredova**
Libretto and the Literary Source: the Semantic Structure Transformation (by Example of Violetta Image in the Opera *La Traviata* by Giuseppe Verdi)

Музыкальная педагогика и методика

- 127 **Юй Пин**
Подготовка вокального аппарата к занятиям как проблема обучения певца

Музыкальная культура народов России

- 139 **Платонова С.М., Логинова И.В.**
К вопросу о развитии башкирского национального инструментария: создание думбыры-сопрано

Музыкальное краеведение

- 147 **Митасова С.А., Романова Е.А., Яковлева С.А., Колпакова Ю.А., Шутова Н.П., Воронова М.В.**
Организация музыкально-театральной досуговой деятельности жителей Красноярского края в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)
- 157 **Кузьмина Т.Г.**
Музыкальная культура на юге Енисейской губернии в первые годы советской власти
- К изучению фольклора**
- 166 **Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я.**
Народные песни Белгородской области в записях и публикациях В.М. Щурова

Contents

Music of the 20th Century

- 7 **Ludmila V. Gavrilova,
Svetlana G. Voitkevich**
Opera *Ladies' Man* by A. Tchaikovsky
in the Context of the Leading Trends
of Contemporary Musical Theater
- 18 **Yuliya P. Medvedeva**
Perception of Chinese Culture in Domestic
Musical Theater from the 1910s – to the 1920s:
From *Nightingale* by I.F. Stravinsky Towards
Red Poppy by R.M. Gliere

Music History and Theory

- 28 **Mikhail Ye. Pylaev**
About Interconnections of the Form
and Harmony in C. Debussy's Mature
Creative Work (by the Example
of the Prelude "La fille aux cheveux de lin")
- 39 **Maria V. Kholodova,
Evgenia D. Sementsova**
"Feast I Am Pleased, Feast – Turned out!":
to the 120th Anniversary of the Premiere
of the Opera by C.A. Cui
- 49 **Irina A. Brodova**
Musical Text as an Integral Information
Structure of Virtual Reality
- 58 **Anna V. Bulycheva**
Part-Singing Music by Fyodor Redrikov:
Problems of Attribution and Dating

Word and Music

- 70 **Evgeniya I. Chigareva**
Music and Artistic Prose: Processes
of Interaction

Musical Performance

- 80 **Dmitry N. Semkin**
Vocal-Performing Features of Tenor Parts
in Operas of Chuvash Composers
- 91 **Alexander I. Ivanov**
From the School of V. M. Blazhevich:
A.K. Lebedev and His Compositions
for the Tuba

Artistic World of Musical Piece

- 98 **Mariya S. Romanets**
Composer Telling About His Own Life
Creative Work by the Language of Music

Music in the System of Culture

- 108 **Dariya Yu. Gustyakova, Nataliya N. Letina**
Classical Heritage in Contemporary Culture:
Educational Potential

International Division

- 118 **Yulia A. Kolpakova,
Ekaterina A. Vasileva, Irina N. Shkredova**
Libretto and the Literary Source:
The Transformation of Semantic Structure
(the Example of the Violetta Image
in the Opera *La Traviata* by Giuseppe Verdi)

Music Pedagogy and Methodology

- 127 **Yu Ping**
Preparing the Vocal Apparatus
for Classes as a Singer's Training Problem

Musical Culture of the Peoples of Russia

- 139 **Svetlana M. Platonova, Irina V. Loginova**
Concerning the Issue of the Development
of the Bashkir National Instrumentation:
Creating Dumbıra-Soprano

Musical Local History

- 147 **Svetlana A. Mitasova, Elena A. Romanova,
Svetlana A. Yakovleva, Yulia A. Kolpakova,
Nina P. Shutova, Maria V. Voronova**
Organization of Musical and Theatrical
Leisure Activities of the Krasnoyarsk
Territory Residents During
the Great Patriotic War (1941–1945)
- 157 **Tatiana G. Kuzmina**
Musical Culture in the South of the Yenisei
Province In the First Years of the Soviet
Governance

Concerning the Issue of Folklore

- 166 **Mikhail S. Zhiron, Nataliya S. Kuznetsova,
Olga Ya. Zhirona**
Folk Songs of the Belgorod
Region in B.M. Shchurov's Records
and Publications



Л. В. ГАВРИЛОВА, С. Г. ВОЙТКЕВИЧ

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1095-154X
ORCID: 0000-0002-4437-0439*

Опера А. Чайковского «Ловелас» в контексте ведущих тенденций современного музыкального театра

Статья посвящена опере московского композитора Александра Чайковского «Ловелас», премьера которой состоялась 14 мая 2018 года в Красноярске. Произведение написано по пьесе Валерия Семеновского, созданной на основе раннего романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Впервые представлены сведения об истории создания оперы, рассматриваются особенности либретто и композиции сочинения в контексте основных тенденций развития современного оперного театра. Проводится сравнение либретто с текстом пьесы В. Семеновского и объясняются причины авторских корректив, внесенных как в текст литературного первоисточника, так и драматической пьесы. Представлен полный композиционный план оперы. Обозначена жанровая специфика «Ловеласа», возникающая на пересечении камерного и лирико-психологического жанров, что определяет развитие образов главных героев: Макара Девушкина и Вареньки Добросёловой. Обозначены функции персонажа Некто, который вводится В. Семеновским и сохраняется А. Чайковским. Отдельное внимание уделяется двум цитатам; раскрывается интертекстуальный смысл включения в музыкальное пространство оперы интонаций песни Б. Мокроусова «Одинокая гармонь» и дуэта Эдвина и Сильвы из оперетты И. Кальмана «Сильва».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Александр Чайковский, Валерий Семеновский, роман «Бедные люди», опера «Ловелас».

Для цитирования / For citation: Гаврилова Л.В., Войткевич С.Г. Опера А. Чайковского «Ловелас» в контексте ведущих тенденций современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 7–17. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.007-017

LUDMILA V. GAVRILOVA, SVETLANA G. VOITKEVICH

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1095-154X
ORCID: 0000-0002-4437-0439*

Opera *Ladies' Man* by A. Tchaikovsky in the Context of the Leading Trends of Contemporary Musical Theater

The article is devoted to the opera by the Moscow composer Aleksandr Chaykovsky, “Ladies’ Man”, which was premiered in Krasnoyarsk on May 14, 2018. The opera is composed after the play by Valery Semenovskiy based on F.M. Dostoyevskiy’s early novel “Poor Folk”. The article

first introduces information on the opera's background; it highlights the features of the libretto and structure within the context of modern opera theatre developments. The article compares the libretto and the play by V. Semenovskiy and explains the reason for the changes the author has made both in the original literary source and the play. The complete compositional outline is presented. The genre is specified combining those of chamber music and lyrical psychology, which determines the development of the main characters, Makar Devushkin and Varen'ka Dobroselova. The authors also define the functions of the character called Nekto (Somebody) introduced by V. Semenovskiy and preserved by A. Chaykovskiy. Special attention is given to intertextual meaning of two quotations included in the opera music: the song by B. Mokrousov, "The Lonely Accordion", and the duet of Sylva and Edwin from "Sylva" ("The Csardas Princess"), an operetta by E. Kálmán.

Keywords: F.M. Dostoyevskiy, Aleksandr Chaykovskiy, Valery Semenovskiy, the novel "Poor Folk", the opera "Ladies' Man".

Среди композиторов начала XXI века, много и плодотворно работающих для музыкального театра, можно назвать имя Александра Владимировича Чайковского, чей творческий портфель насчитывает 24 произведения в различных жанрах. Среди них детские и камерные оперы, полномасштабные опусы на тексты русских классиков, балеты, мюзикл, водевиль, музыкальная комедия, опера-буфф и хоровая опера. Не всем партитурам была уготована успешная сценическая судьба, несмотря на то, что многие создавались по заказу. Как отмечает композитор, «мне не раз "везло" с театральными переворотами... У нас в театрах почему-то каждый новый худрук должен уничтожить труды предыдущего!! Плохие ли, хорошие ли...»¹.

И всё же большая часть оперных произведений А. Чайковского была поставлена на различных сценах, премьеры получили высокую оценку специалистов и нашли отражение в рецензиях ведущих критиков, а опера «Один день Ивана Денисовича» была номинирована на Российскую национальную театральную премию «Золотая маска» (2010)².

Тем не менее специальных исследований, посвящённых целостному изучению

этой сферы творчества композитора, до сих пор не появилось³. Хотя уже сегодня вполне очевидно, что музыкальный театр А. Чайковского представляет собой яркое и самобытное явление и требует серьёзного внимания опероведов. На наш взгляд, оно органично встраивается в контекст ведущих тенденций развития современного музыкального театра. Подтверждением тому может служить опера «Ловелас», премьера которой состоялась в Красноярске 14 мая 2018 года⁴. В рамках данной статьи привлечём внимание к этому произведению композитора в обозначенном выше ракурсе, рассматривая историю его создания, особенности либретто и композиции.

Идея о написании оперы «Ловелас» принадлежала известному московскому театральному критику и журналисту Валерию Семеновскому. В 2012 году он был в числе зрителей на премьере двухактной оперы Александра Чайковского «Альтист Данилов»⁵, поставленной в Камерном театре Бориса Покровского. Сочинение настолько восхитило драматурга, что он предложил композитору совместную работу и через некоторое время принёс текст пьесы «Ловелас», которая к тому моменту уже почти два десятилетия шла на сценах российских



театров в Москве, Санкт-Петербурге, Воронеже, Новосибирске, вызывая острую полемику в рядах критиков и зрителей⁶. Причиной тому – авторское решение Семеновского, взявшего за основу эпистолярный роман Фёдора Михайловича Достоевского «Бедные люди» и представившего его в своей пьесе в весьма преображённом виде.

Обратившись к первому сочинению классика русской литературы⁷, Валерий Семеновский значительно изменил его. На титульном листе сделана важная ремарка: «представление в двух действиях *на основе* романа Ф.М. Достоевского “Бедные люди”» (выделено нами. – Л.Г., С.В.). Адаптируя прозу Достоевского для современной сцены и стараясь сделать повествовательную форму романа действенной, Валерий Семеновский не только выбрал для своей пьесы основные фрагменты писем главных героев, но и ввёл новый персонаж. Поэтому героями пьесы, а затем оперы стали мелкий чиновник 47 лет Макар Алексеевич Девушкин, его дальняя родственница 19-летняя Варвара Алексеевна Добросёлова и Некто.

Драматургическая роль последнего бифункциональна. Некто – и повествователь-резонёр, комментирующий происходящее, он же персонифицируется в героев, о которых рассказывают Варенька или Макар Алексеевич: кухарку Федору, сочинителя Ратоборова⁸, студента Петю, Медного всадника, Нищего, Чёрта и жениха Быкова. То есть он одновременно находится и внутри действия, и вне его, обозначая тем самым наличие комментирующего плана. В этом отношении опера А. Чайковского органично встраивается в одну из ведущих тенденций развития отечественной музыкально-театральной практики, обозначившуюся ещё в 70-х годах XX столетия в творчестве С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Петрова и др. Она проявляется в композиционной многоплановости и идейно-смысловой многомерности, что обусловлено, в том числе, введением персонифицированного обобщенно-комментирующего плана⁹.

Представим композицию оперы в виде развёрнутой таблицы:

Таблица 1. Композиционная схема оперы «Ловелас»

Название	Персонажи	Этап развития действия	Комментирующий план
Действие первое			
<i>Эпизод первый.</i> Родственник	Девушкин, Варенька, Некто, Некто / Федора	Экспозиция. Введение в ситуацию. Экспозиция линии отношений Макар Девушкин – Варенька Добросёлова	Некто: 1) повествователь, который вводит в атмосферу действия; 2) комментатор, отпускающий реплики по ходу действия; 3) Некто персонифицируется в кухарку Федору
<i>Эпизод второй.</i> Сочинитель словесности	Девушкин, (Варенька), Некто / Ратоборов	Характеристика Девушкина через отношения Девушкин – Ратоборов.	Некто / Ратоборов
<i>Эпизод третий.</i> Испытание	Девушкин, Варенька, Некто / Петя Покровский	Появление новой сюжетной линии. История отношений Вареньки и Пети Покровского	Некто / Петя Покровский – бедный студент, возлюбленный Вареньки

Продолжение таблицы 1.

<i>Эпизод четвёртый.</i> В театре	Девушкин / Подколесин, Варенька, Некто	<i>Ситуация</i> Приём «театр в театре». Вводится фрагмент текста 21 явления 2 акта комедии Н.В. Гоголя «Женитьба».	Варенька, Некто / Петя – функция комментария
<i>Эпизод пятый</i> Первый раёк. Беспечный	Девушкин, Варенька	Развитие линии отношений Девушкин – Варвара.	
<i>Эпизод шестой.</i> Медный всадник	Девушкин, Варенька, Некто / Медный всадник	<i>Коллизия</i> Обман Девушкина	Некто / Медный всадник, Некто / Ратоборов
<i>Эпизод седьмой.</i> Бездна	Девушкин, Варенька, Некто / Федора	<i>Коллизия</i>	Некто / Федора Некто / Ратоборов Некто / повествователь
Действие второе			
<i>Эпизод восьмой.</i> Ничего святого	Девушкин, Варенька, Некто, Некто / Ратоборов	Развитие – осложнение действия; внедрение новых персонажей: Анна Фёдоровна и Быков.	Некто / Ратоборов Некто / Федора
<i>Эпизод девятый.</i> Заступник	Девушкин, Варенька, Некто		Некто / нищий Петруша Некто / Черт Некто / Федора
<i>Эпизод десятый.</i> В скором времени	Девушкин, Варенька	Развитие линии Девушкин – Варя. Повтор ситуации «театр в театре», но с другим завершением	
<i>Эпизод одиннадцатый.</i> Предложение	Девушкин, Варенька, Некто / Быков	Обозначение любовного треугольника	Некто / Быков
<i>Эпизод двенадцатый.</i> Правда и справедливость	Девушкин, Варенька	<i>Кульминация</i>	
<i>Эпизод тринадцатый.</i> Второй раёк. Зловещий	Девушкин, Ва- ренька, Некто / Медный всадник		Некто / Медный всадник, потом обращение к публике
<i>Эпизод четырнадца- тый.</i> Прощание	Варенька, Девуш- кин	<i>Развязка</i>	

Как видно из Таблицы 1, композиция оперы представляет собой 2 действия и 14 эпизодов. По сравнению с драматической пьесой Семеновского в либретто сокращаются 2 эпизода.

Полное сокращение двух эпизодов, а также значительная корректировка и пере-

именование второго эпизода связаны с исключением из либретто «двойников» Девушкина: Петра Петровича Покровского – отца возлюбленного Вареньки (эпизод «Отец») и бедного чиновника Горшкова – соседа Макара Алексеевича, о судьбе которого чиновник рассказывает своей



Таблица 2. Сравнение структуры пьесы и либретто

№№	Пьеса В. Семеновского «Ловелас»		Либретто оперы «Ловелас»
Действие первое			
1.	Родственник	1.	Родственник
2.	Позабавил	2.	Сочинитель словесности
3.	Испытание	3.	Испытание
4.	В театре	4.	В театре
5.	Отец	Эпизод отсутствует	
6.	Первый раёк (беспечный)	5.	Первый раёк (беспечный)
7.	На островах	6.	Медный всадник
8.	Бездна	7.	Бездна
Действие второе			
9.	Ничего святого	8.	Ничего святого
10.	Заступник	9.	Заступник
11.	В скором времени	10.	В скором времени
12.	Предложение	11.	Предложение
13.	Правда и справедливость	12.	Правда и справедливость
14.	Оправдание	Эпизод отсутствует	
15.	Второй раёк (зловещий)	13.	Второй раёк (зловещий)
16.	Прощание	14.	Прощание

родственнице в эпизодах «Позабавил» и «Оправдание». В 14 эпизоде логический и эмоциональный «разрыв» смысловых связей адресатов становится очевидным, т. к. Девушкин сообщает о счастливом разрешении судебной тяжбы Горшкова и его внезапной смерти, а фразы Вареньки выдают её обеспокоенность подготовкой к предстоящей свадьбе с Быковым. В опере общность между героями сохраняется, и тем трагичнее воспринимается пронзительная сцена прощания Вареньки и решение Девушкина покончить жизнь самоубийством. В этом отношении и пьеса, и опера кардинально отличаются от романа Достоевского, финал произведения которого можно назвать «открытым», т. к. последнее письмо Макара Алексеевича уходит как бы в «никуда» и остаётся без ответа.

Иные текстовые сокращения коснулись различных эпизодов пьесы, которые либо не несут принципиально новой информации,

либо выполняют роль повторов, характерных для стиля Достоевского, либо служат нагнетанию эмоциональной атмосферы.

С точки зрения жанровой специфики «Ловелас» является весьма оригинальным образцом камерной оперы: она рассчитана на небольшой состав исполнителей – три персонажа и инструментальный ансамбль¹⁰. Авторское жанровое определение выписывается композитором на титульной странице партитуры: музыкальная драма в двух актах. А.В. Чайковский отмечает, что в этом плане для него существенным явилось сочетание приёмов вокализации текста, характерных для оперы, с разговорными диалогами, типичными для драмы. Музыкальная характеристика Макара Девушкина и Вареньки Добросёловой представлена как традиционными небольшими ариозо, ансамблями, диалогами, так и разговорным текстом; Некто – исключительно разговорным текстом. Как объяснил композитор, «Некто не поёт,

потому что должен быть клоун, актёр гибкий, танцующий, обладающий прежде всего драматическим талантом. Некто говорит, чтоб не сливаться с другими героями. Макар и Варенька то говорят, то поют, потому что оба НЕ УВЕРЕНЫ (выделено А.В. Чайковским) в себе. Они не наглые, а Некто – это фатум».

Тем не менее, если рассматривать «Ловеласа» с позиций родовых признаков жанра, опираясь на методологию О.В. Комарницкой [4], то оперу с полным основанием можно назвать лирико-психологической драмой. При этом доминирующая роль принадлежит лирическому началу: сюжетно-сценическая сторона малособытийна, и, как утверждает О.В. Комарницкая, «драматические коллизии не выявляются внешними факторами сцены, а воплощаются внутренне, через духовную жизнь героев» [4, с. 11]. Во многом это обусловлено литературным первоисточником, которому свойственен особый тон исповедальности. В связи с чем органичным становится включение ретроспективных приёмов развития действия. Главная драматургическая линия отношений Вареньки и Девушкина выстраивается не линейно-последовательно, а постоянно прерывается включениями эпизодов из прошлого героев¹¹, обогащая повествование дополнительными сюжетно-драматургическими линиями: Девушкин – Ратоборов, Варенька – Петя, Варенька – Быков, благодаря чему складывается их достаточно ёмкая образная характеристика. Не случайно экспозиция с соответствующими ей разделами – введение в ситуацию, ситуация и коллизия – занимает практически весь первый акт (см. Таблица 1). Собственно, коллизия во взаимоотношениях Вареньки и Девушкина проявляется первоначально только в том, что девушка открывает обман Макара Алексеевича, влезшего в долги, желая радовать девушку дорогими

подарками, и гневно отчитывает его (эпизод седьмой «Бездна»).

Главный конфликт обозначается во втором акте вместе с развитием сюжетной линии Варенька – Быков (эпизод одиннадцатый «Предложение»¹²), тем самым формируя типичный для оперного жанра любовный треугольник. Поэтому во втором акте лирическое начало теряет своё доминирующее значение и вытесняется признаками драматического рода с подключением важных сюжетных моментов: ложного известия о женитьбе Быкова на московской купчихе, появления Быкова у Вареньки с предложением выйти за него замуж и выбора девушки, который приводит главного героя к трагическому концу: в отличие от первоисточника Девушкин выбрасывается в окно. Важная для романа и оперы образная сфера «злых людей», которые принесли столько страданий главной героине, также обозначается во втором действии. Это как «романные» персонажи Анна Федоровна, Быков, так и выведенные Семеновским на сцену нищий мальчик Петруша, Чёрт и Медный всадник, персонифицированные в Некто, призванные придать действию динамичность, расширить смысловое поле постановки и передающие «петербургскую атмосферу».

В этом также усматривается характерная тенденция современного театра – «утрата типологической устойчивости жанра» [4, с. 17]: в «Ловеласе» происходит объединение типологических признаков лирического, драматического, эпического (наличие персонифицированного комментирующего плана) и комического начал (комментарии Некто зачастую обретают откровенный глумливо-иронический характер¹³).

Одной из особенностей пьесы и либретто является введение внероманных текстов, значительно расширяющих образно-смысловое поле первоисточника. Так, в речи Некто появляется название



более позднего романа Достоевского «Униженные и оскорблённые», звучит фраза Раскольникова «Тварь ли я дрожащая или право имею?» из «Преступления и наказания» (эпизод третий «Сочинитель словесности»), фраза В.Г. Белинского «Любите ли вы театр?» (эпизод четвёртый «Испытание»), возникает корреляция с рассказом В.Ф. Одоевского «Живой мертвец», фрагмент которого использован Достоевским в качестве эпиграфа: «Запретил бы так писать!» (начало оперы); в эпизоде четвёртом «В театре» используется фрагмент 21-го явления II действия комедии Н.В. Гоголя «Женитьба», в начале второго действия в речи Девушкина возникают фразы из повести «Станционный смотритель» А.С. Пушкина. Подобный постмодернистский приём заслуживает отдельного внимания и может стать темой отдельной статьи. В контексте заявленной темы данной публикации подчеркнём, что это предопределило органичность включения в музыку оперы целого ряда цитат и аллюзий из различных произведений. Укажем лишь две из них.

Эпизод пятый «Первый раёк. Беспечный» представляет Девушкина и Вареньку, «фланирующих» по Невскому проспекту. В ц. 65 после фразы «А мы даже можем канканировать в увеселительных садах» звучит фрагмент со следующими словами: «Ах, Оффенбах – вертопрах. Кумир Европы, всех нас он обворожил!» Казалось бы, упоминание фамилии известного автора оперетт послужит поводом введения цитаты из его сочинений. Однако вопреки ожиданиям Александр Чайковский использует тему дуэта Эдвина и Сильвы из оперетты «Сильва» другого не менее популярного автора – И. Кальмана.

Пример 1. Эпизод пятый «Первый раёк. Беспечный»,
ц. 65–66

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Tempo di valzer' and 'f'. It features a vocal line with lyrics 'Ах, ах, ах, ах, вер - то' and a piano accompaniment with lyrics 'Ах, Оф - фен - бах' and 'вер - то -'. The second system (measures 7-12) is marked 'ц 66' and 'Var.'. It features a vocal line with lyrics '- прах. Ку - мир Ев - ро - пы, всех нас он об - во - ро - жил!' and a piano accompaniment with lyrics 'прах.'.

Как признается Александр Владимирович, «Сильва» является одной из его любимых оперетт. В то же время ему хотелось подчеркнуть «кафешантанность» этого эпизода, создающего атмосферу Невского проспекта, по которому шныряют повесы и прогуливаются девицы, «стреляющие глазками». Наконец, в дуэте Эдвина и Сильвы герои вспоминают о том, «как счастье нам улыбалось»; о том, чего (как им кажется) уже не вернуть. Невольно напрашивается аналогия между лирической парой из оперетты Кальмана и героями музыкальной драмы А.В. Чайковского: счастье Девушкина и Вареньки тоже «было возможным», но окажется призрачным. В то же время интересной представляется другая деталь: возникновение музыки одного композитора на словах и имени другого как своеобразное *quid pro quo* на музыкальном уровне. В этой связи вспомним, что Жак Оффенбах нередко использовал в своих сочинениях цитаты произведений как своих предшественников, так и современников, апел-

Пример 2. Эпизод второй «Сочинитель словесности»,
ц. 29 ц. 65–66



лируя к музыкальному багажу публики и выстраивая тем самым смысловые параллели либо создавая гротесковые ситуации.

Не менее интересно использование аллюзии на тему песни Бориса Мокроусова «Одинокая гармонь», которая претендует в опере на роль сквозного лейтмотива, связанного со сферой любви.

Впервые интонации известной мелодии звучат на грани второго и третьего эпизодов, где Девушкин предстаёт в нетрезвом виде, а затем проводятся ещё трижды: в третьем эпизоде «Испытание» (4 т. до ц. 36), когда Варенька описывает комнату Пети Покровского, куда вошла тайком от хозяина; в пятом эпизоде «Первый раёк. Беспечный» (ц. 72), когда Девушкин дарит Вареньке бельё, подчеркивая: «И такое не всякой подарить даме»; последний раз аллюзия встречается в двенадцатом эпизоде «Правда и справедливость» (ц. 44) после того, как Варенька объявляет о своём решении выйти замуж за Быкова и осекает Девушкина, пытающегося увлечь её безосновательными «прожекторами».

Выбор песни советского автора в качестве сквозной лейттемы имеет несколько причин. Композитор называет песню Мокроусова одним из «мелодических шедевров», созданных в советские времена, и признаётся, что чрезвычайно ценит эту песню. Так, в мае 2020 года он написал

«13 вариаций для альта и фортепиано на тему Мокроусова», которые прозвучали на фестивале Юрия Башмета в Клину. Появление известного советского шлягера в партитуре «Ловеласа» объясняется несколькими причинами. Прежде всего, эта песня была чрезвычайно популярна и нередко исполнялась в часы застолий наряду с «Катюшей», «Ой, мороз, мороз», «По Дону гуляет» и другими. Немаловажным представляется и аналогия

между судьбами оперного героя и создателя песни, который страдал известным недугом. Наконец, вспомним слова песни: «Одинокая бродит гармонь». Одиночество – удел влюбленного гармониста, не находящего себе пристанища и умеющего поведать о собственных чувствах исключительно игрой на гармонии. Так же и Девушкин: косо изъясняющийся в жизни и раскрывающийся полноценно только в переписке, он остаётся в итоге одиноким.

Активное использование приёма цитирования также является одной из значимых примет современной композиторской практики. Причём это нельзя причислить к авторским чертам стиля А.В. Чайковского, однако обращение к «чужому слову» ярко проявилось именно в опере «Ловелас», что обусловлено особенностями литературного первоисточника, расширенными и акцентированными в драматической пьесе В. Семеновского.

Все отмеченные выше особенности либретто и приёмы композиционно-драматургической организации действия подтверждают высказанный в начале статьи тезис, что опера А. Чайковского «Ловелас» органично встраивается в контекст ведущих тенденций развития современного музыкального театра.

Причём, многие из этих тенденций определились еще в творчестве композиторов



70-х годов XX века и продолжают активно развиваться в практике XXI столетия. Это касается как обращения к русской классической литературе в качестве первоисточника, так и внимания к жанру камерной оперы, в рамках которой объединяются типологические признаки лирического, драматического, эпического и комического начал. Важной особенностью драматургии становятся композиционная многоплановость и идейно-смысловая многомерность,

что проявляется в наличии персонифицированного обобщенно-комментирующего плана (в этом отношении показательна бифункциональная роль Некто), а также в использовании приема ретроспективного развития действия. Введение в либретто внероманных текстов предопределяет органичность включения в партитуру целого ряда цитат и аллюзий из различных произведений, обогащая тем самым художественно-смысловое пространство оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее, если не указан источник цитирования, сведения получены лично от композитора в ходе бесед и переписки с авторами статьи.

² Опера «Один день Ивана Денисовича» была представлена в семи номинациях: «Лучший спектакль в опере», «Лучшая работа композитора в музыкальном театре» (композитор Александр Чайковский), «Лучшая работа режиссёра» (режиссёр Георгий Исаакян), «Лучшая работа художника» (художник Эрнст Гейдебрехт), «Лучшая женская роль» (Татьяна Полуэктова за исполнение партии жены Шухова), «Лучшая мужская роль» (Павел Брагин за исполнение партии Шухова), «Лучшая работа дирижёра». Дирижёр-постановщик Валерий Платонов стал лауреатом «Золотой маски».

³ Можно назвать единичные труды, посвящённые конкретным операм композитора: дипломную работу И.Р. Бадретдиновой [1] и изданную на её основе книгу, статьи О.Ю. Колпецкой и А.В. Ютяевой [3], А.В. Лазанчиной [5], Е.М. Петрушанской [7].

⁴ Постановку осуществил Красноярский муниципальный коллектив Хоровой ансамбль солистов «Тебе поем» под управлением заслуженного деятеля искусств России Константина Якобсона, режиссёр – заслуженный артист России Василий Вавилов.

⁵ Либретто композитора по мотивам одноимённого романа В. Орлова.

⁶ Об этом можно судить по рецензиям на постановки постмодернистской пьесы В. Семеновского, осуществлённые в Москве и Санкт-Петербурге [6], Воронеже [9], Новоси-

бирске [8].

⁷ Роман «Бедные люди» стал литературным дебютом Ф.М. Достоевского. Опубликованный в 1846 году, он был удостоен высокой оценки Н.А. Некрасова и В.Г. Белинского. 54 письма раскрывают историю взаимоотношений петербургского чиновника Макара Алексеевича Девушкина и его дальней родственницы Варвары Алексеевны Добросёловой, оставшейся сиротой и опороченной полковником Быковым.

⁸ В романе героя зовут Ратазиев. Достоевский критикует современную низкопробную литературу и выводит в образе этого персонажа ненавистных ему «писак», ищущих сиюминутной славы и не гнушающихся двусмысленных тем.

⁹ Яркими примерами служат оперы и последних десятилетий: «Видения Иоанна Грозного» и «Король Лир» С. Слонимского, «Лолита» и «Житие и страданье боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой» Р. Щедрина, «Идиот» М. Вайнберга, «Братья Карамазовы» А. Смелкова, «Ермак» А. Чайковского.

¹⁰ В красноярской постановке инструментальный ансамбль составили рояль, ударные и орган. В партитуре обозначено, что инструментальный ансамбль может быть различным. По словам композитора, всё зависит от возможностей исполнителей. К примеру, художественный руководитель премьеры К.А. Якобсон значительно расширил состав ударных инструментов и ввёл орган, что получило одобрение автора.

¹¹ Приемы ретроспекции наиболее активно стали использоваться композитора-

ми также еще в 70-е – 80-е годы XX века: можно назвать оперы «Зори здесь тихие» К. Молчанова, «Крылатый всадник» В. Рубина; в дальнейшем наиболее интересными в этом отношении являются оперы «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского и «Н.Ф.Б.» В. Кобекина; использует этот прием и А. Чайковский в опере «Ермак».

¹² В красноярском спектакле нумерацию эпизодов объявляет Некто именно в таком порядке: «Эпизод одиннадцатый» и т. п.

¹³ В операх последнего десятилетия эта тенденция обозначилась наиболее очевидно: интересны эксперименты «Опергруппы», осуществленные в 2012 году под руководством режиссера Василия Бархатова (оперы В. Ауэрбах, О. Раевой, С. Невского, Л. Филановского), поиски Электротеатра Станиславский во главе с Б. Юханановым, оригинально жанровое решение оперы А. Маноцкова «Пир во время чумы», поставленной в 2019 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадретдинова И.Р. Опера «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского. Дипломная работа. Уфа: Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. 2014. 137 с.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 1. Роман «Бедные люди». Л.: Наука, 1972. 520 с.
3. Колпецкая О.Ю., Ютяева А.В. Интерпретация басни «Квартет» И.А. Крылова в либретто эксцентрической оперы А.В. Чайковского «Дедушка смеется» // Лучшая студенческая статья 2018. Сборник статей XIII Международного научно-практического конкурса, состоявшегося 25 февраля 2018 г. в г. Пенза. Часть 1. Пенза: НАУКА и просвещение, 2018. С. 273–278.
4. Комарницкая О.В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М.: Альтекс, 2011. 306 с.
5. Лазанчина А.В. Музыкальная драматургия балета А.В. Чайковского «Дама пик» // Известие Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 16. № 2(4), 2014. С. 1007–1011.
6. Максимова В. Пожар на алтаре любви // Независимое военное обозрение, 24.05.2007. URL: https://nvo.ng.ru/culture/2007-05-24/10_fire.html. (Дата обращения 27.02.2020).
7. Петрушанская Е.М. Опера «Один день Ивана Денисовича» и день радио // Художественная культура. 2018. № 3. С. 112–134.
8. Платонова С.М., Бадретдинова И.Р. Опера «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского: Путеводитель. Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2017. 136 с.
9. Хабирова А. «Ловелас»: театр в театре // Тайга.инфо. 17.09.2008 г. URL: <https://tayga.info/90110>. (Дата обращения 30.01.2020).
10. Шпилева О. В Воронеже поселились «Бедные люди» // РИА Воронеж. 15.04.2014 URL: <https://riavrn.ru/news/v-voronezhe-poselilis-bednye-lyudi/>. (Дата обращения 29.02.2020).

Об авторах:

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник Высшей школы РФ, член-корреспондент САН ВШ, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой и международной деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4437-0439**, art-vice-rector@yandex.ru

REFERENCES

1. Badretdinova I.R. *Opera «Odin den' Ivana Denisovicha» Aleksandra Chaykovskogo. Diplomnaya rabota* [Opera “One Day in Ivan Denisovich” by Alexander Tchaikovsky. Graduation Work]. Ufa: State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. 2014. 137 p.
2. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy v tridsati tomakh*. Tom 1. Roman «Bednye lyudi» [Complete Works in 30 volumes. Volume. 1. “Poor Folk”]. Leningrad: Nauka, 1972. 520 p.
3. Kolpetskaya O.Yu., Yutyaeva A.V. Interpretatsiya basni «Kvartet» I.A. Krylova v libretto ekstsentricheskoj opery A.V. Chaykovskogo «Dedushka smeetsya» [“Quartet”, a Fable by I.A. Krylov interpreted in the libretto of the excentric opera by A.V. Chaykovsky “Granddad Laughs”]. *Luchshaya studencheskaya stat'ya 2018*. Sbornik statey XIII Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo konkursa, sostoyavshegosya 25 fevralya 2018 goda v gorode Penza. Chast' 1 [The Best Student Article 2018. Collection of Articles of the XIII International Scientific and Practical Competition, Held on February 25, 2018 in the City of Penza. Part 1]. Penza: NAUKA i prosveshchenie, 2018, pp. 273–278.
4. Komarnitskaya O.V. *Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya. Analiticheskie ocherki* [Russian Opera of the 20th Century Second Half – Early 21st Century: Genre, Dramaturgy, Composition. Analytical Essays]. Moscow: Al'teks, 2011. 306 p.
5. Lazanchina A.V. Muzykal'naya dramaturgiya baleta A.V. Chaykovskogo «Dama pik» [Musical Dramaturgy of the Ballet by A.V. Chaykovsky “Queen of Spades”]. *Izvestie Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Russian Academy of Sciences Samara Scientific Centre]. Volume 16. No. 2(4). 2014, pp. 1007–1011.
6. Maksimova V. Pozhar na altare lyubvi [Fire on the Love Altar]. *Nezavisimoe voennoe obozrenie* [Independent Military Review], 24.05.2007. URL: https://nvo.ng.ru/culture/2007-05-24/10_fire.html (27.02.2020).
7. Petrushanskaya E.M. Opera «Odin den' Ivana Denisovicha» i den' radio [The Opera “One Day in the Life of Ivan Denisovich” and Radio Day]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture]. 2018. No. 3, pp. 112–134.
8. Platonova S.M., Badretdinova I.R. *Opera «Odin den' Ivana Denisovicha» Aleksandra Chaykovskogo: Putevoditel'* [Opera “One Day in Ivan Denisovich” by Alexander Tchaikovsky: A Guide]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2017. 136 p.
9. Khabirova A. «Lovelas»: teatr v teatre [*Ladies' Man: a Theatre in a Theatre*]. *Tayga.info* [Taiga.info]. 17.09.2008. URL: <https://tayga.info/90110> (30.01.2020).
10. Shpileva O.V. Voronezhe poselilis' «Bednye lyudi» [Poor Folk Have Settled in Voronezh]. *RIA Voronezh* [RIA Voronezh]. 15.04.2014 URL: <https://riavr.ru/news/v-voronezhe-poselilis-bednye-lyudi/> (29.02.2020).

About the authors:

Ludmila V. Gavrilova, Dr. Sci. (Arts), Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Corresponding Member of the Siberian Academy of Sciences Higher School, Head at the History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com

Svetlana G. Voitkevich, Ph. D (Arts), Professor at the Music History Department, Vice-rector for creative and international activity, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4437-0439**, art-vice-rector@yandex.ru

Ю. П. МЕДВЕДЕВА

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0003-0780-5584*

Рецепция китайской культуры в отечественном музыкальном театре 1910–1920-х годов: от «Соловья» Стравинского – к «Красному маку» Глиэра

На рубеже XIX–XX веков интересы деятелей европейского и русского искусства все чаще устремляются на Восток. Одним из «центров притяжения» становится Китай. В статье рассматривается трансформация образа Китая в отечественном музыкальном театре начала XX века, для чего автор использует сравнительно-исторический, культурно-исторический, музыкально-аналитический методы. Несмотря на относительную изученность отдельных произведений, связанных со стилем шинуазри, проблема воплощения Китая в русской музыке первых десятилетий XX века до сих пор не изучалась, чем и обусловлена научная новизна статьи. Вместе с тем взаимодействие культур Востока и Запада в последние годы является исключительно актуальной темой и вызывает пристальный интерес представителей различных областей науки.

Образец музыкального экзотизма и ключевое произведение русского музыкального шинуазри – опера И.Ф. Стравинского «Соловей» – вместе с тем обозначила стремление к выходу за пределы романтического восприятия Поднебесной. Поворотную роль в формировании нового образа Китая сыграл балет Р.М. Глиэра «Красный мак». С одной стороны, он завершил собой эпоху романтического экзотизма и традиций шинуазри, с другой – обозначил наступление эпохи соцреализма и возникновение нового отношения к Китаю как соратнику по борьбе. Пересечение старого и нового в восприятии Китая рассматривается на примере музыкальной драматургии «Красного мака». В музыке китайских сцен балета автором впервые выделяются три основных пласта. Два из них (восточная экзотика и романтическая лирика) связаны с традицией, третий оказывается музыкальным открытием композитора: Глиэр использует здесь лишенный национальной окраски материал и на его основе впервые создает идеологизированный образ пробуждающегося Китая как собрата Советской России.

Ключевые слова: восприятие Китая, образ Китая, шинуазри, экзотизм, ориентализм, Стравинский, «Соловей», Глиэр, «Красный мак».

Для цитирования / For citation: Медведева Ю.П. Рецепция китайской культуры в отечественном музыкальном театре 1910–1920-х годов: от «Соловья» Стравинского – к «Красному маку» Глиэра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 18–27 DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.018-027



YULIA P. MEDVEDEVA

Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory

Nizhny Novgorod, Russia

ORCID: 0000-0003-0780-5584

**Perception of Chinese Culture in Domestic Musical Theater
from the 1910s – to the 1920s: from *Nightingale*
by I.F. Stravinsky Towards *Red Poppy* by R.M. Gliere**

At the turn of the 19th and 20th centuries the interests of European and Russian art workers are increasingly directed to the East. China becomes one of the “center of gravity”. The transformation of the China image in a domestic musical theater of the early twentieth century is being investigated in the article. The author uses comparative-historical, cultural-historical, musical-analytical methods for it. Despite the relative knowledge of selected works connected with the chinoiserie style, the problem of China embodiment in Russian music of the first decades of the twentieth century has not been studied yet, by what it is explained the scientific novelty of the article. At the same time, the problem of interaction between East and West cultures in recent years is extremely topical and arouses a keen interest of various fields of science representatives.

The example of musical exoticism and the key work of the Russian musical chinoiserie – the opera by I.F. Stravinsky “Nightingale” at the same time marked the desire to go beyond the romantic perception of the Celestial Empire. The turning role in forming China new image was played by R.M. Gliere ballet “Red Poppy”. On the one hand, the era of romantic exoticism and chinoiserie traditions was over by it, on the other hand, it marked the beginning of the socialist realism era and initiated a new attitude towards China as a comrade-in-arms in the struggle. The intersection of old and new principles in the perception of China by the example of the musical drama “Red Poppy” are discussed in the article. In the music of Chinese ballet scenes, the author highlights three main parts. Two of them (oriental exoticism and romantic lyrics) are associated with tradition, the third one turns out to be the author’s musical discovery: based on musical material without national coloring, it creates for the first time an ideological image of awakening China as a comrade of the Soviet Russia.

Keywords: perception of China, image of China, chinoiserie, exoticism, orientalism, Stravinsky, “Nightingale”, Gliere, “Red Poppy”.

На рубеже XIX–XX веков, как пишет В.Д. Конен, «рухнула “китайская стена”, отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. “Европоцентристский” подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [8, с. 45]. Китай – далекая загадочная страна, огромная Поднебесная империя, колыбель конфуцианства – становится одной из важнейших «точек притяжения» не только для западноевро-

пейской, но и для русской культуры. Поместив в центр дальнейших рассуждений ключевые произведения отечественного музыкального театра начала XX века и опираясь на сравнительно-исторический, культурно-исторический, музыкально-аналитический методы, рассмотрим, как менялись восприятие и интерпретация китайской культуры. Несмотря на относительную изученность отдельных произведений, данная проблема до сих пор оста-

ется «в тени». Вместе с тем процесс взаимодействия культур Востока и Запада в последние годы вызывает пристальный интерес представителей различных областей науки.

Европейское искусство конца XIX–начала XX века было захвачено новой волной шинуазри¹ – «китайского стиля», который возник еще в конце XVII в. Экзотика шинуазри привлекает К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Малера, А. Веберна, Б. Бартока и многих других. В отечественной музыке, после «пробы пера» в творчестве Ц.А. Кюи («Сын мандарина», 1859) и П.И. Чайковского («Китайский танец» из балета «Щелкунчик», 1892) интерес к Китаю был подхвачен И.Ф. Стравинским («Соловей», 1914), Р.М. Глиэром («Красный мак», 1927), С.Н. Василенко («Китайская сюита», 1928).

Первым общепризнанным образцом русского музыкального шинуазри стал «Соловей» Стравинского. Выбирая для своей первой оперы сюжет сказки Андерсена «Соловей», молодой композитор следует моде на китайское. В России она проявилась особенно отчетливо, чему способствовали постоянные торговые контакты с Поднебесной и наводнившие рынок товары из Китая. Опера Стравинского тесно связана с традициями романтического ориентализма, когда дальние страны влекли художника возможностью уйти в иной, небывалый, почти волшебный мир. Образ романтизированного Китая был в эти годы закреплен Н. Гумилевым:

*Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.
...В розовой пене встретим даль мы,
Нас испугает медный лев.
Что нам пригрезится в ночь у пальмы,
Как опьянят нас соки дерев?²*

По словам литературоведов А.А. Забияко и Е.В. Сениной, гумилевский «мифологический экзотизм ...стал квинт-эссенцией «серебряновековского» образа Китая» [5, с. 217].

Стравинский в «Соловье» следует в целом тем же путем. Культ красоты в изображении экзотического Востока, статика и орнаментальная изысканность линий делают его «китайскую» оперу одним из музыкальных воплощений стиля модерн [12, с. 37]. При этом в процессе работы замысел автора, как указывает Н.А. Брагинская, трансформировался в сторону «крещендирования стилистики chinoiserie» [1, с. 194]: от воссоздания обобщенного «восточного духа» – к воплощению идей и эстетики дальневосточного искусства. В то же время Стравинский не только развивает традиции шинуазри, но и обозначает стремление выйти за их рамки.

Под влиянием восстания ихэтуаней и обострения отношений Китая с европейскими государствами³ образ Поднебесной в начале XX века постепенно приобретает новые смысловые обертоны и становится чуждым и пугающим. Таковы в опере изощренно-жесткие угрозы Императора придворным в первом действии, явление призраков и самой Смерти с саблями в руках – в третьем. В этом же ряду «гипертрофированный, азиатски-непомерный Китай» [1, с. 194] в жестких звучностях «Китайского марша», механистическая мертвенность «Церемониального шествия», острая интервалика тритонов, больших септим и уменьшенных октав в репликах Императора и придворных из второго действия и т. д. Подобный подход к изображению Китая как опасного и угрожающего вслед за Стравинским будут развивать в западноевропейской музыке Барток в «Чудесном мандарине» (1919) и Пуччини в «Турандот» (1926), однако в России он продолжения не получил. По-



сле премьеры «Соловья» здесь начались собственные катаклизмы, рядом с которыми померкли драматические события восстания ихэтуаней.

Опера «Соловей» Стравинского была впервые представлена публике в мае 1914 года. Следующим значительным произведением отечественной музыки, родившимся на почве шинуазри, стал балет «Красный мак» Глиэра. Их разделяют всего лишь 13 лет, роль которых в истории России трудно переоценить: между «Соловьем» Стравинского и «Красным маком» Глиэра пролегла целая эпоха. Она коренным образом изменила жизнь целой страны и трансформировала ее отношения с сопредельными государствами. В результате образ Китая в короткий срок приобрел в глазах отечественных авторов и публики новые смыслы.

В первые послереволюционные годы, в условиях разрухи и коренного слома привычных ценностей, театральному искусству пришлось очень тяжело, но сразу после окончания Гражданской войны, как только жизнь начала входить в новую колею, отечественный музыкальный театр вновь оживился. В частности, возникла потребность заново осмыслить отношения с восточным соседом. Как мы увидим в дальнейшем, явный отпечаток на представлении о Китае накладывает теперь новая, советская идеология.

Первым композитором, обратившимся теме Китая в новых условиях, стал Р.М. Глиэр. К началу работы над балетом «Красный мак» он уже имел большой опыт взаимодействия с восточной музыкой – прежде всего, как руководитель хоровых кружков в Коммунистическом университете трудящихся Востока. А за четыре года до премьеры «Красного мака» композитор был приглашен в Азербайджан для создания оперы на национальный сюжет, и в итоге возникла опера «Шахсенем», тесно

связанная с азербайджанским музыкальным фольклором [3, с. 115]. Подготовка к ее постановке совпала с временем написания «Красного мака»: премьеры обоих произведений состоялись в 1927 году, с разницей в три месяца.

Ответственность перед лицом сложной задачи, а также дата премьеры, пришедшейся на 10-летний юбилей революции, – все это обязывало авторов к тому, чтобы создать идеологически окрашенное произведение на злобу дня. Основные контуры сюжета балета были заимствованы из газетной заметки о том, как в китайском порту задержан советский грузовой пароход «Ленин».

В музыковедческой литературе традиционно указывается, что «Красный мак» доказал возможность создания балета на современную тему [3, с. 134]. Однако новаторство композитора заключается не только в этом. Глиэр в своей музыке фактически соединяет два различных подхода к восприятию образа Китая: он завершает эпоху романтического экзотизма и традиций шинуазри и при этом демонстрирует наступление эпохи соцреализма, в рамках мировосприятия которой Китай – прежде всего соратник по борьбе.

Музыкальная драматургия балета представляет синтез традиции прошлого и ростков нового. В музыке китайских сцен можно выделить три стилистических пласта: восточную экзотику (выступления танцовщиц, сцены в курильне опиума, видения Тао Хоа, китайский театр, чайная церемония); романтическую лирику (любовная линия Тао Хоа и русского Капитана); плакатные образы пробуждающегося к борьбе народа (коллективные эпизоды с грузчиками-кули, сцена восстания, апофеоз). Первый и второй роскошны и изысканны, но в целом опираются на музыкальные традиции XIX века. Для создания восточно-экзотического пласта использу-

ется интонационный словарь Чайковского и кучкистов – вплоть до аллюзий. Так, в «Победном танце кули» из 1 акта⁴ (№ 16 – пример № 1) в басовый голос (такты 14–18) как бы инкрустируется мелодическая линия с движением по трезвучиям из «Китайского танца» («Чай») из балета «Щелкунчик» (пример № 2).

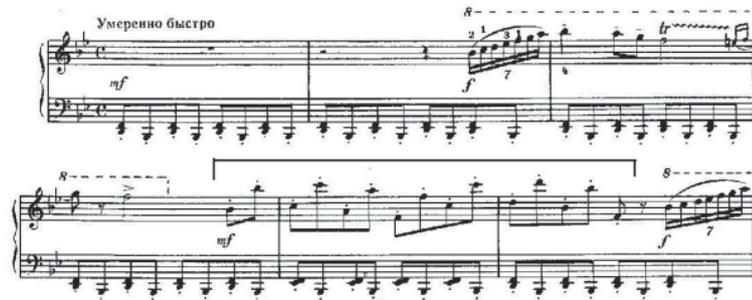
Пример № 1.

Р.М. Глиэр. «Красный мак». «Победный танец кули»



Пример № 2.

П.И. Чайковский. «Щелкунчик». «Китайский танец» («Чай»)



В обоих случаях композиторы избегают пентатоники и явного китайского колорита: перед нами – обобщенный Восток, с экзотической угловатостью и «варварским» притопыванием.

Чуть позже в этом же номере звучит легко опознаваемая на слух «пристукивающая» тема Пристава из «Бориса Годунова» (восьмитакт перед сменой размера на 3/2). В балете она, как и у Мусоргского, ассоциируется с грубой силой и с образом заби-

того народа. В свою очередь, № 286 («Танец с мечами») экстагическим вихревым движением и многократным звучанием повторяющихся кратких попевок напоминает о музыке половцев из «Князя Игоря».

В некоторых случаях обобщенный ориентализм уступает место национально окрашенным пентатоническим темам. В отличие от Стравинского – своего главного предшественника в сфере русского музыкального шинуазри – Глиэр опирался на подлинные образцы китайской песенности.

«Мне очень помогли, – писал он, – встречи со студентами-китайцами, учившимися в Коммунистическом университете трудящихся Востока... Я записал там множество народных песен» [13, с. 59]. В начальной теме № 28 («Шествие») грузное, «тяжелое» звучание пентатонных попевок в сочетании с солирующим тембром гонга создает яркий национальный колорит. Однако гармонизация (параллельные доминант-септаккорды без разрешений) напоминает сцену с курантами из «Бориса Годунова» и создает не столько китайский или экзотический, сколько мистический, потусторонний эффект (пример № 3).

Пример № 3.

Р.М. Глиэр «Красный мак». «Шествие»





Сквозная тема лирического пласта – тема любви Тао Хоа (впервые звучит в № 5 «Появление Тао Хоа», эпизод *Meno mosso*) – полностью выдержана в духе лирической романсовой кантилены, с мелодией широкого дыхания, с задержаниями и опорой на интонации секунды и сексты. Все перечисленные примеры свидетельствуют о прочных связях музыки Глиэра с традициями музыкального романтизма и обобщенного ориентализма.

Не избежал Глиэр и влияния искусства недавнего прошлого, в атмосфере которого он вырос и сформировался как музыкант. Изысканная современная самодовлеющая красота объединяет «Красный мак» и «Соловья», при всем различии стилей авторов. Она ощущается во многих номерах балета Глиэра. В «Страданиях Тао Хоа» из 2 акта (№ 24) мелодический рельеф из предшествующей номеру интерлюдии превращается в изысканный фигурационный фон, тем самым демонстрируя один из приемов, ставших «визитной карточкой» стиля модерн (пример № 4).

В качестве традиционных для начала XX века музыкальных символов образа

Китая в балете используются и пентатоника, и характерная оркестровка со звенящими в высоком регистре тембрами таких ударных инструментов, как челеста, гонг, ксилофон, треугольник.

Внешнее оформление премьерного спектакля вызывало у современников отчетливые ассоциации с декоративной стилистикой шинуазри: задник в виде китайского веера с пейзажем, декорации чайного домика, ковер с драконами и т. д. В декорациях М.И. Курилко шинуазри выступал в синтезе с современной стилистикой. Как писал С. Городецкий, художник «превзошел мольеровский спектакль Бенуа в Александринке, который в свое время считался декоративным шедевром» [3, с. 130].

Однако, несмотря на очевидную связь с традициями недавнего прошлого, Глиэр также стремился найти новый подход к китайской теме, и это оказалось непросто. В «Красном маке» обращает на себя внимание экспериментальность и как бы неокончателность найденных композитором музыкальных решений. С одной стороны, в музыке доминируют традиции романтизма,

черты модерна и шинуазри. С другой, – ощущается явное стремление отразить дух нового, советского времени не только в событиях балета, но и в его музыке: «впитывать и претворять материал, который дает современность, считаю залогом содержательности творения», – пишет композитор [3, с. 123].

Звуковыми символами революционной эпохи стали две темы русских моряков: цитаты песен «Интернационал» и «Яблочко». Это был безошибочный ход для налаживания контакта с новым зрителем, не знакомым ни с балетным жанром, ни с академической музыкой. Как известно, билеты на

Пример № 4.

Р.М. Глиэр. «Красный мак».
Интерлюдия и начало
№ 24 «Страдания Тао Хоа»

The image displays a musical score for the interlude and beginning of Act 2, No. 24, 'Sufferings of Tao Hwa' from the ballet 'The Red Poppy' by Rimsky-Korsakov. The score is written for piano and violin. It is divided into three systems. The first system is marked 'meno mosso' and 'p' (piano). The second system is marked 'dim.' (diminuendo) and 'allacru' (ritardando). The third system is marked 'Andante. d = 66' and 'mf espress.' (mezzo-forte, espressivo). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with some grace notes.

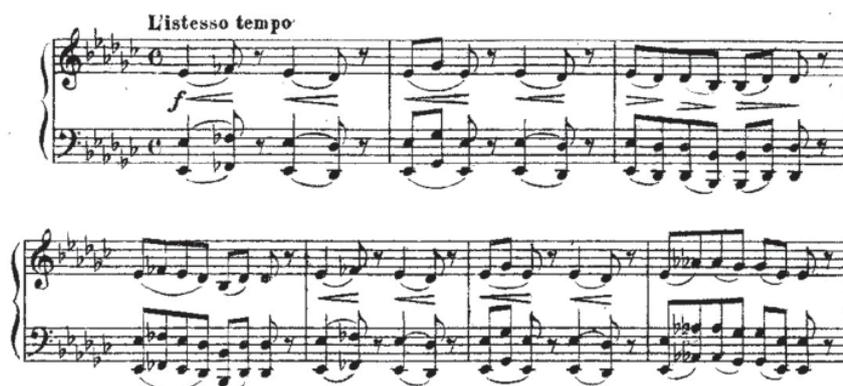
первые постановки были проданы представителям фабрик и заводов Москвы [13, с. 60], которых вряд ли могло привлечь изящное плетение музыкального орнамента в стиле шинуазри. А вот массовые песни вызвали у такой публики восторг и чувство сопричастности.

Показательно, что отзывы современников на первые постановки «Красного мака» в Москве и Петербурге были двойственными. Наибольшие возражения вызвали те разделы балета, где ощущался современный колорит, где на первом плане оказалась не пропаганда новых революционных идей, а красота «персонажей фарфорового Китая» [6, с. 48]. При всех музыкальных достоинствах 2 акта, центром которого стал «Сон Тао Хоа», значительно больше симпатий вызвали у современников 1-й и 3-й, где речь шла о встрече двух миров: советского – «прогрессивного», революционного – и китайского, находящегося в плену традиций, в угнетенном состоянии [13, с. 61].

Проявившееся в балете Глиэра (впервые в музыкальном искусстве!) новое восприятие образа Китая, продиктованное политической ситуацией 1920-х годов, далекое от романтических грез о прекрасном, оказалось созвучным и другим областям искусства. Владимир Маяковский пишет в эти годы:

Пример № 5.

Р.М. Глиэр «Красный мак».
«Разгрузка советского корабля» («Работа кули»)



*Эта жизнь
отплыла сновиденьем,
здесь же –
только звезды
поутру утрут –
дым
уже
встает над заведением:
«Китайский труд»⁵.*

В советском сознании Китай – это дружественный народ, это рикши и кули, страдающие от притеснений империалистов:

*О, есть ли
привязанность
большей силищи,
Чем солидарность,
прессующая
рабочий улей?
Рукоплещи, ярославец,
маслобой и текстильщик,
Незнаемым
и родным
китайским кули!⁶*

В третьем из выделенных выше пластов музыкальной драматургии Глиэр должен был решить абсолютно новую задачу: создать идеологически заостренный образ страдающих китайцев-кули. Интересно, что здесь композитор вызывает у слушателей ассоциации, далекие и от Китая, и от экзотизма как такового. Тема кули (№ 2 – «Разгрузка советского корабля») напоминает «Дубинушку»: тот же образ тяжелого подневольного труда, та же мерная тяжелая ритмическая поступь, краткие раскачивающиеся попевки, ощущение безысходности в мелодическом круговращении с нисходящими секундовыми вздохами (пример № 5).

Эта тема в балете является экспозицией, а затем



и лейтмотивом образа китайского народа. В финальном номере («Апофеоз», № 66) на смену безысходно-кружащейся теме кули приходит тема «Интернационала»: теперь она характеризует уже не русских моряков, а китайских повстанцев. Тем самым в музыке Глиэра стирается грань национального, но при этом особое значение приобретают интернациональные смыслы. Показательно, что и постановки балета с конца 1920-х до конца 1950-х годов все больше отходили от сценических традиций шинуазри и, как отмечает Чжэн Юй, «двигались в сторону преодоления образа Старого Китая, вытесняя послед-

ний революционными образами новой действительности» [14, с. 29].

Музыкальный театр во все эпохи своего существования являлся зеркалом, отражавшим умонастроения и взгляды, общественно-политические устремления и эстетические поиски своего времени. Рассматривая произведения отечественных композиторов 1910–1920-х годов, можно видеть, как менялось восприятие и музыкальное воплощение китайской культуры: от романтизма – к рождающемуся соцреализму, от образа далекой и почти волшебной страны – к идеологизированному изображению Китая как союзника и собрата по борьбе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шинуазри (фр. chinoiserie – «китайщина») – одно из наиболее популярных направлений ориентализма, связанное с использованием мотивов и стилистических приёмов китайского искусства. Впервые возникло в XVII в. во Франции в качестве отдельной ветви стиля рококо. В современной науке шинуазри рассматривается как «первый развивающийся поныне интернациональный стиль или стиливая надстройка, визуализирующая в искусстве диалог культур» [11, с. 332].

² Н.С. Гумилёв «Путешествие в Китай» (1910) [4, с. 133–134].

³ Восстание в 1898–1901 гг. в Китае под руководством тайного общества «Ихэтуань» («Отряды справедливости и мира»), также названное европейцами «Боксёрским восста-

нием» или «Восстанием ихэтуаней», стало широким движением за уничтожение и изгнание иностранцев из Китая. В ходе восстания началось повсеместное истребление христиан, а затем обстрелы миссий европейских государств в Пекине и убийство послов. Эти трагические события привели к созданию антикитайской коалиции восьми европейских государств, интервенции коалиционных сил и взятию императорского дворца в Пекине [7, с. 353–356].

⁴ Номера балета «Красный мак» приводятся по авторскому клавиру [2].

⁵ В.В. Маяковский. «Московский Китай» (1926) [9, с. 127].

⁶ В.В. Маяковский. «Лучший стих» (1927) [10, с. 59].

ЛИТЕРАТУРА

1. Брагинская Н.А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2012 № 151. С. 188–196.
2. Глиэр Р.М. «Красный мак»: балет в 3 актах и 8 картинах с апофеозом. Переложение для фортепиано в две руки автора. М.: Музгиз, 1933. 268 с.
3. Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.
4. Гумилёв Н.С. Жемчуга: Стихи 1907–1910 гг. СПб.: Прометей, 1918. 164 с.

5. Забияко А.А., Сенина Е.В. Образ восприятия Китая и китайцев в русской дореволюционной литературе и публицистике XX века // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке: Т. XV, Вып. 4, 2018. С. 212–219.
6. Ивашев В.И. Ростислав Захаров: жизнь в танце. М.: Советская Россия, 1982. 240 с
7. Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник: Вып.1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–81.
8. История Китая / под ред. А.В. Меликсетова. 2-е изд., испр., доп. М.: МГУ; Высшая школа, 2002. 736 с.
9. Маяковский В.В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 7. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 535 с.
10. Маяковский В.В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 459 с.
11. Неглинская М.А. Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН, 2018, № 9. С. 313–318.
12. Садуова А.Т., Брусенцова А.В. Опера «Соловей» И. Стравинского: путеводитель. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2018. 85 с.
13. Петрова Н.Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Л.: Музгиз, 1962. 118 с.
14. Чжэн Юй. Развитие представлений о китайской культуре в образах Тао Хоа в постановках балета «Красный мак» в советский период // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 12 (66). Ч. 2. С. 25–30.

Об авторе:

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (603000, Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru

REFERENCES

1. Braginskaya N.A. «Solovey» Stravinskogo – Andersena: mezhdru Vostokom i Zapadom [“Nightingale” by Stravinsky – Andersen: Between East and West]. *Izvestiya Rossiyskogo Gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2012. No. 151, pp. 188–196.
2. Glier R.M. «Krasnyy mak»: balet v 3 aktakh i 8 kartinakh s apofoezom. *Perelozhenie dlya fortepiano v dve ruki avtora* [“Red Poppy”: Ballet in 3 Acts and 8 Scenes with Apotheosis: Arranged for Piano in Two Hands by the Author]. Moscow: Muzgiz, 1933. 268 p.
3. Gulinskaya Z.K. *Reyngol'd Moritsevich Glier* [Reingold Moritsevich Gliere]. Moscow: Muzyka, 1986. 220 p.
4. Gumilev N.S. *Zhemchuga: Stikhi 1907–1910 godov* [Pearls: Poems 1907–1910]. St. Petersburg: Prometey, 1918. 164 p.
5. Zabyako A.A., Senina E.V. Obraz vospriyatiya Kitaya i kitaytsev v russkoy dorevolyuetsionnoy literature i publitsistike XX veka [The Image of the Perception of China and the Chinese in Russian Pre-Revolutionary Literature and Journalism of the Twentieth Century] *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. Tom XV, Vypusk 4* [Social and Human Sciences in the Far East. Volume XV, Issue 4]. 2018, pp. 212–219.
6. Ivashev V.I. *Rostislav Zakharov: zhizn' v tantse* [Rostislav Zakharov: Life in Dance]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1982. 240 p.
7. Konen V.D. Znachenie vneevropeyskikh kul'tur dlya muzyki XX veka [The Value of Non-European Cultures for the Music of the Twentieth Century] *Muzykal'nyy sovremennik. Vypusk I* [Musical Contemporary. Issue 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973, pp. 32–81.



8. *Istoriya Kitaya* [History of China]. Edited by A.V. Meliksetova. 2nd edition, revised, enlarged. Moscow: Moscow State University; Higher school, 2002. 736 p.
9. Mayakovskiy V.V. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 tomakh. Tom 7* [Complete Works. In 13 volumes: Vol. 7]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957. 535 p.
10. Mayakovskiy V.V. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 tomakh. Tom 8* [Complete Works. In 13 volumes: Vol. 8]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1958. 459 p.
11. Neglinskaya M.A. Shinuazri kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a Factor of Intercultural Dialogue]. *Trudy Instituta vostokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences]. 2018. No. 9, pp. 313–318.
12. Saduova A.T., Brusentsova A.V. *Opera «Solovey» I. Stravinskogo: putevoditel'* [Opera “Nightingale” by I. Stravinsky: a Guide]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv im. Z. Ismagilova, 2018. 85 p.
13. Petrova N.E. *Reyngol'd Moritsevich Glier* [Reingold Moritsevich Gliere]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 118 p.
14. Chzhen Yuy. Razvitie predstavleniy o kitayskoy kul'ture v obrazakh Tao Khoa v postanovkakh baleta "Krasnyy mak" v sovetskiy period [The Development of Ideas About Chinese Culture in the Images of Tao Hoa in the Performances of the Ballet “Red Poppy” in the Soviet Period]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* [International Research Journal]. 2017. No. 12 (66). Part 2, pp. 25–30.

About the author:

Yulia P. Medvedeva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603000, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru





М. Е. ПЫЛАЕВ

*Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
г. Пермь, Россия
ORCID: 0000-0002-3312-6748*

**О взаимосвязях формы и гармонии
в зрелом творчестве К. Дебюсси
(на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»)**

В статье раскрываются связи гармонии и формы в музыке К. Дебюсси, показанные, в частности, на системе кадансов в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна». При общих контурах трёхчастности в пьесе можно обнаружить целый ряд сравнительно кратких построений, каждое из которых замыкается собственным кадансом. Важной тенденцией в данном случае является стремление композитора разными способами уменьшить активность восходящего вводного тона в кадансах.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, музыкальная форма, гармония, каданс, прелюдия «Девушка с волосами цвета льна».

Для цитирования / For citation: Пылаев М.Е. О взаимосвязях формы и гармонии в зрелом творчестве К. Дебюсси (на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 28–38. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.028-038.

MIKHAIL YE. PYLAEV

*Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm, Russia
ORCID: 0000-0002-3312-6748*

**About Interconnections of the Form and Harmony
in C. Debussy's Mature Creative Work
(By the Example of the Prelude "La fille aux cheveux de lin")**

The article deals with the connections between harmony and form in the music of C. Debussy, shown, in particular, on the cadence system in the prelude "La fille aux cheveux de lin". With the general contours of the ternary form, the piece consists of a number of relatively brief fragments, each of which is closed by its own cadence. The important trend in this case is the composer's desire to reduce the activity of the ascending leading note in cadences by various ways.

Keywords: Claude Debussy, musical form, harmony, cadence, prelude "La fille aux cheveux de lin".



Высочайшие художественные достоинства и удивительное внутреннее богатство прелюдий Дебюсси уже давно привлекают к себе самое пристальное внимание великого множества музыкантов разных специальностей. Показательно, что эти пьесы, по праву ставшие одними из самых исполняемых среди пианистов и популярных у слушателей, могут рассматриваться с самых различных точек зрения, а научные результаты, полученные на основе их анализа, выходят далеко за пределы стиля музыкального импрессионизма, основоположником и крупнейшим представителем которого считается Дебюсси.

Так, в опубликованной в 1971 году статье Д. Фришмана внимание сосредоточено на влиянии на форму пьес программности; здесь же встречаем ряд важных замечаний о стиле композитора [8]. Ю. Холопов в своей довольно развёрнутой статье о музыкальной форме прелюдий показывает, что при оригинальном и разностороннем новаторстве «Клод французский» отнюдь не отказывается от традиционной классической концепции формы и от опоры на хорошо известные типы структур [10]. В вышедшей в 2012 году публикации И. Сусидко интересные аналитические выводы сделаны в связи с применением по отношению к прелюдиям Дебюсси теории метротектонизма. Эта теория, созданная в первой трети прошлого столетия талантливым педагогом, композитором и музыковедом Г. Конюсом (1862–1933), позволяет обнаружить в тактовой структуре прелюдий обеих тетрадей осевую симметрию, особую стройность, кристалличность структуры (не случайно концепция Конюса произвела в своё время глубокое впечатление на А. Лосева, лично знакомого с ним) [7]. Приведённый перечень публикаций нетрудно продолжить.

Новаторский, неповторимо-своеобразный стиль французского мастера достиг

в прелюдиях полного расцвета: проявившись и сложившись сначала в оркестровой музыке, он затем раскрылся и в фортепианном творчестве; две тетради прелюдий (1910, 1913) по праву считаются его кульминацией.

В центре внимания данной статьи – одна из самых известных пьес первой тетради – «Девушка с волосами цвета льна» (к ней во многом близок «Вереск» из второй тетради). Кратко отметим некоторые из важных выразительных средств – это достаточно тёмная бемольная тональность *Gesdur*, ремарка *sans rigueur* (фр. – свободно, без строгости), относящаяся, конечно, к метроритмической стороне. К этому следует добавить абсолютное преобладание тихой звучности (лишь один раз – в кульминации – использовано динамическое обозначение *mf*). Можно вспомнить также давно известный, но, тем не менее, удивительный факт помещения названий пьес в конце – мелким шрифтом, в скобках, с многоточиями, смысл чего вполне понятен: Дебюсси словно предлагает расшифровку программного содержания как один из возможных вариантов, не навязывая её, а «посылая вслед».

В мелодике прелюдии во многом прослеживается опора на ангемитонную пентатонику, создающую ощущение лёгкости и воздушности (как известно, изредка встречаются пятиступенные звукоряды, включающие малые секунды). При этом пентатоника абсолютно не порождает впечатления ориентальности, столь яркого, как, например, в «Дурнушке – императрице китайских статуэток» из равелевской «Матушки гусыни» (в плане отсутствия восточного колорита можно напомнить и об этюде Ф. Шопена *op. 10 № 5*). Черноклавишная пентатоника в «Девушке с волосами цвета льна» словно предначертана самой тональностью прелюдии: очевидно, что это единственная

бемольная мажорная тональность, в которой такая пентатоника полностью входит в ладовый звукоряд.

Ges-dur у Дебюсси звучит очень мягко, приглушённо, будто зыбкие контуры предметов на полотнах Клода Моне, тогда как энгармонически равный ей Fis-dur в «Дурнушке – императрице китайских статуэток» у Равеля воспринимается как яркая и острая тональность.

Общие контуры трёхчастности прелюдии – вне сомнения¹. Как указывает К. Розеншильд, трёхчастность – один их распространённых принципов формообразования у французского мастера [6, с. 117]. Этот же автор при анализе Паспье из «Бергамасской сюиты» пронизательно отмечает тягу Дебюсси не к диалектической логике развития, свойственной сонатной форме, а к вариантам эпизодического плана; не к завершённой композиции периода, предполагающей собранность, энергию и целеустремлённость, а к двух- и трёхчастным формам, особенно – к трёхчастной репризной, исторически связанной с традициями французской музыки XVIII века [там же]. Небольшая, но очень ценная работа Розеншильда отличается фактологическим богатством, тонкостью аналитических замечаний и свидетельствует не только о прекрасном знании материала, но и о художественной чуткости автора.

Говоря о репризах у Дебюсси, К. Розеншильд справедливо отмечает, что «не столько фазис развёртывания (классики), сколько фазис завершения формы стал для него наиболее типическим показателем стиля» [6, с. 118]. Музыковед указывает также на особую важность для французского мастера реприз «поникших», «угасающих» (здесь же сделана ссылка на В. Цуккермана, давшего такое определение некоторым репризам Шопена; К. Розеншильд не был учеником В. Цуккермана, однако, несомненно, хорошо знал

работы этого выдающегося российского ученого)².

Прежде чем обратиться к кадансам знаменитой прелюдии № 8 из первой тетради, необходимо коснуться некоторых вопросов более общего характера.

Ощущение каданса, как известно, первично складывается внутри периода и создаётся прежде всего двумя способами – выбором аккордов и местоположением внутри данной формы; последнее генетически связано с европейской песенно-танцевальной практикой и с огромной ролью в ней метрической квадратности (внешне, за рамками периода, ощущение каданса подкрепляется цезурой, сменой фактуры, ясным началом нового построения либо введением иного тематического материала). Отметим также различие тоновых либо полутоновых, восходящих либо нисходящих мелодических тяготений.

Каданс – «сигнальная» точка в музыкальной форме, веха, активно способствующая ориентировке в её разделах и частях. Каданс, отмечающий «узловые» пункты сочинения, словно концентрирует энергию музыкального движения и может как способствовать лёгкости и текучести развёртывания музыки (вторгающийся каданс с наложением), так и препятствовать ей. Несомненно, что данные свойства каданса стали для Б. Асафьева одним из поводов назвать его «самой мускулистой сферой интонации» [1, с. 94].

Традиционное подразделение кадансов сложилось достаточно давно – в инструментальной музыке Нового времени – и достигло кульминации у венских классиков, служа одним из подтверждений рационально-объективного духа классицистской эстетики. Как известно, принято различать кадансы срединные и заключительные, полные и половинные, плагальные и автентические, совершенные и несовершенные; двумя главными



критериями различий являются положение в периоде и аккордовое содержание [9, стб. 629–630].

Каданс, безусловно, способен нести богатую информацию о стиле, эпохе, национальной принадлежности музыки. Вспомним об особом своеобразии плагальных кадансов русских авторов XIX века, встречающихся, кстати, и в произведениях, пронизанных монументально-эпическим духом (см., например, кадансы, завершающие финал «Богатырской» симфонии А. Бородина, а также последнюю часть кантаты С. Прокофьева «Александр Невский», очевидным образом наследующей бородинские традиции). Некоторая важная информация об исторической эволюции кадансов приведена в исследовании В. Беркова [2, с. 190–194].

Одной из тенденций исторического развития каденций стало сглаживание различия автентичности и плагальности, обозначившееся с течением времени. Так, трудно сказать однозначно, к какой категории следует относить кадансы, в которых используются «рахманиновская субдоминанта» – ум. VII₃₄ с квартой в миноре (С. Рахманинов, романс «О, нет, молно, не уходи», последние такты перед фортепианным заключением) или «русская доминанта» – D₇ с заменной квартой (С. Рахманинов, Этюд-картина с moll op. 39 № 7, окончание первого периода, а также пьесы в целом).

Пример № 1.

С. Рахманинов.
«О, нет, молно, не уходи»
(схема каданса).



В случае с русской доминантой можно говорить о чертах бифункциональности: о явном сходстве данной вертикали с септак-

Пример № 2.

С. Рахманинов.
Этюд-картина с moll op. 39 № 7;
заключительный каданс первого периода.



кордом II ступени на доминантовом басу. Здесь следует также указать на разницу гармонических и мелодических тяготений в кадансах, где бас может давать одно ощущение, а верхние голоса – другое.

Как известно, ощущение автентического каданса диктуется прежде всего двумя моментами: ходом баса V–I и восходящим вводнотоновым тяготением VII–I, являющимся самым активным в классико-романтической тональности, в одном из верхних голосов. Однако такая автентичность смягчается, ослабевает, если взят не гармонический, а натуральный минор. Например, в заключительном кадансе начального периода из менюэта в Сонатине Равеля мягкая элегантность музыки плохо сочеталась бы с традиционным автентическим кадансом гармонического минора. Удивительный по свежести звучания, красоте и оригинальности каданс встречаем в основной теме «Здравницы» Прокофьева, написанной в солнечном До мажоре – любимой тональности композитора, где парадоксально сочетаются мягкость и активность, плагальность и автентичность³.

Пример № 3.

С. Прокофьев. Здравница
Вступление, заключительный
каданс основной темы (перед вступлением хора)



Ещё один интересный момент заключается в том, что в ряде случаев бывает *трудно точно определить количество аккордов в кадансе*. Если упорно пытаться делать это, то сплошь и рядом приходится сталкиваться с ощущением, что проведение резких границ чревато искажением смысла музыки и напоминает грубое расчленение аналитическим скальпелем её живой материи.

Перейдём к кадансам прелюдии «Девушка с волосами цвета льна». В главе о Дебюсси из книги «Очерки современной гармонии» Ю. Холопов писал: «Гармония Дебюсси – поучительный пример перерождения тональных функций аккордов вследствие избегания традиционных, классических принципов формообразования, преодоления квадратности частей, обычных форм мотивного развития, традиционных периодических каденций, сглаживания контраста в гармоническом изложении частей (например, экспозиционных и срединных) – всё это органически связано со стремлением придать аккордам какие-то новые значения, одновременно полностью или частично парализовав обычные и казалось бы неизбежные» [11, с. 164]. В сноске 5 того же абзаца даётся важное примечание: «Сказанное лишний раз подтверждает глубинную связь между функциональностью гармонии и формообразованием» [там же].

Итак, учёный в данном случае подразумевает сочинения классико-романтической традиции, в которых связь гармонии и формообразования была исключительно тесной. Однако в Новой и Новейшей музыке, где произошли радикальные изменения гармонии и формообразования, где ладовая система музыкального мышления утратила свою господствующую роль, такая взаимосвязь значительно ослабевает либо исчезает вовсе. Мысль Ю. Холопова лишний раз подтверждает правомерность

относить музыку Дебюсси к такой, где связь с классико-романтической традицией ещё сохраняется.

Форму прелюдии, безусловно, следует определить как простую трёхчастную с развивающей серединой (именно такую её трактовку даёт Ю.Н. Холопов [10, с. 537]). Начальный период, согласно Холопову, складывается из трёх построений – 4 + 3 + 4 тт. (по причине широкой доступности нот прелюдий К. Дебюсси считаем возможным не приводить конкретных нотных примеров из данной пьесы).

В уже цитированных «Очерках современной гармонии» отмечается ещё одна важная тенденция Дебюсси – «к мозаичности формы, к сложению целого из большого числа относительно замкнутых, структурно самостоятельных единиц» [11, с. 168]. Данное указание имеет самое прямое отношение к форме прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»: при внешних контурах трёхчастности можно заметить наличие внутри формы довольно большого числа сравнительно кратких построений. Их, пожалуй, нельзя однозначно отнести ни к предложениям, ни к фразам, учитывая тот факт, что перед нами – сознательное избегание венско-классических синтаксических структур. Однако можно утверждать, что каждое из этих построений завершается своей каденцией: имеются в виду такты 2–3, 6–7, 9–10, 15–16, 18–19, 23–24, 27–28, 31–32, 35–36⁴.

Что в данном случае даёт основания классифицировать гармонические обороты, завершающие отмеченные построения, как кадансы? Главным образом, два момента: названные обороты всякий раз *закрывают* небольшие построения (отметим, что тенденция распадаться на небольшие неквадратные построения выражена в пьесе очень отчётливо). Помимо этого, они отделены друг от друга цезу-



рой – ритмической остановкой, а также (в трёх случаях) временными замедлениями темпа (*cédez – movement*), не совпадающими с границами трёхчастной формы (тт. 11–12, 23–24 и 27–28). После каданса в тт. 18–19 Дебюсси предписывает незначительное ускорение темпа – при подходе к кульминации (данная кульминация отмечена, помимо прочего, также и переменной метра: в тт. 22–23 устанавливается размер 6/8). Кроме того, аккордовые комплексы, о которых идёт речь, выглядят как кадансы, так как содержат кварто-квинтовый ход в басу. Лишь дважды – тт. 31–32 и 35–36 – это терцовый ход *es–ges*.

Возникает вопрос, где в трёхчастной форме начинается развивающая середина? Логично усматривать её начало в такте 12, перед которым сделано замедление темпа. С другой стороны, тт. 12–13 выглядят как дополнение к тт. 10–11, то есть выступают не как начало нового раздела, а как нечто примыкающее к предыдущему. Иными словами, можно говорить о некотором *вуалировании границы между первой и второй частями простой трёхчастной формы*.

Коснёмся теперь гармонического содержания кадансов. Главное, что здесь следует отметить – *настойчивое, последовательное стремление «погасить», уменьшить, сгладить энергию восходящего вводного тона VII–I в мажорной автентической каденции*.

В самом деле, тт. 2–3 – плагальный каданс; тт. 5–6 содержат довольно необычное взятие тоники на слабую долю⁵, в тт. 15–16, 18–19 доминанта не содержит вводного тона в своем составе; в тт. 23–24 вводный тон появляется на последнюю (!) шестнадцатую такта и уходит вопреки тяготению не в I, а в VI ступень; тт. 27–28 – яркий прерванный оборот D–S (тоника была бы здесь явно преждевременной, а также прямолинейной. Интересно также,

что оба трезвучия – D и S – взяты после изысканного, редкого у европейских авторов нонакорда II ступени). В тт. 31–32 и 35–36 – мягкие плагальные кадансы VI–I (они очень уместны для завершения пьесы). На фоне субдоминанты в тт. 28–30 в высоком регистре проводится основная тема: тематическая реприза, содержащая полигармонический эффект, здесь настигает *после* тональной (с т. 24).

Как известно, проведение начальной темы любой репризной (чаще – сонатной) формы внутри неустойчивого развивающего раздела в виде, близком экспозиционному изложению, и обычно не в основной тональности, называется ложной репризой; вскоре после такого проведения вступает настоящая реприза. Данному приёму, а также термину, его отражающему, посвящена недавно опубликованная содержательная статья О. Лосевой [4].

Суть ложной репризы можно сформулировать и более кратко: кроме «неправильного» местоположения в форме (корректируемого начинающейся вскоре подлинной репризой), это *несовпадение возвращения основной темы и главной тональности* (как мы помним, тематизм и гармония – два основных фактора, фундамирующих форму как тип композиции в европейской академической музыке Нового времени). И хотя говорить о ложной репризе в традиционном значении и понимании в «Девушке с волосами цвета льна» нет оснований, тем не менее несовпадение возвращения мягкой, «бархатной» мажорной тональности с шестью бемолями при ключе и знаменитой темы, начинающейся с фигурации по звукам малого минорного септаккорда, заметно сразу.

По мнению Д. Фришмана, реприза в прелюдии начинается с «музыки переходного характера» [8, с. 138]. С учётом сказанного выше, однако, считаем возможным истолковать форму пьесы иначе – как

преднамеренное рассогласование тональной репризы, идущей вначале, и тематической, следующей далее. Таким образом, перед нами – вуалирование второй важнейшей грани формы (между развивающей серединой и репризой), осуществляемое ещё более последовательно, чем в случае с гранью, отделяющей начальный период и развивающую середину⁶.

Как известно, Дебюсси завершает прелюдию двумя плагальными кадансами. Словно в качестве компенсации эфемерности, мягкости обоих этих аккордовых последований в тт. 37–38 в мелодии возникает восходящий квартовый ход *des-ges* – это и своеобразный намёк на доминантовость, и, возможно, реминисценция мелодического хода на тех же звуках в прерванном кадансе в тт. 27–28.

Обратимся ещё раз к кадансу в тт. 6–7. В данном случае необходимо коснуться важного проявления связи гармонии и метра, состоящего в том, что при разрешении доминанты в тонику доминанта в большинстве случаев берётся на *слабую*, тоника же – на *сильную* долю. Нарушение этого принципа, не столь частое у венских классиков, создаёт эффект особой лёгкости завершения (например, в медленной части 4-й сонаты для фортепиано ор. 7 Бетховена, завершающейся автентическим кадансом с доминантсептаккордом на сильной и с тоникой на слабой доле такта; такое соотношение гармоний было намечено уже в первых тактах данной части цикла). Перед нами, таким образом, образцы известного *противоречия гармонии и метра*⁷.

Итак, подытоживая сказанное о системе кадансов в «Девушке с волосами цвета льна», можно утверждать, что *упорное избегание активного вводного тяготения в кадансах (либо преднамеренное смягчение его активности)* – свиде-

тельство гибкой внутренней координации мелодии и гармонии.

В.А. Цуккерман в первой части своей замечательной работы «Рондо в его историческом развитии» не без удивления писал о шаблонности, стандартности каденционных формул у В.А. Моцарта, исключительная одарённость которого легко позволила бы ему избежать таких. В качестве возможных причин отмеченного явления названо «стремление разъяснить форму, указав завершённость предыдущей части и цезуру перед следующей», а также нормативность как частое проявление классицизма [12, с. 86–87]. Приведённый любопытный факт, нисколько не умаляющий гениальности величайшего европейского мастера, даёт возможность несколько в ином свете увидеть своеобразие стиля Дебюсси – именно сквозь призму отношения к кадансам и их трактовки.

Нетрудно убедиться, что кадансы в рассматриваемой нами прелюдии, во-первых, обнаруживают значительное разнообразие, а во-вторых, парадоксальным образом не способствуют (либо способствуют в небольшой степени) «разъяснению формы». Их смысл скорее можно видеть в стремлении задержать взгляд и слух на том или ином «прекрасном мгновении» окружающего мира, на небольших, но тонких, по-своему чарующих изменениях освещения, очертаний, эмоционально-выразительных оттенков предметов и человеческих фигур вокруг нас, ассоциирующихся с преобразованиями ритма, мелодики, гармонии. Возможно, именно с этим логично было бы связать отмеченную выше у Дебюсси тенденцию к распаду формы на небольшие построения, на близость экспозиционного и развивающего типов изложения материала.

Завершая разговор о музыке выдающегося французского композитора, открыв-



шего для европейского искусства звуков новые неизведанные горизонты, обратимся ещё к одному интересному труду. Мы имеем в виду работу Рудольфа Рети «Тональность в современной музыке» [5]. В главе 3 первой части этой книги рассматривается ладотональная организация в музыке Дебюсси; глава носит название «Тональность у Дебюсси». Рети, как известно, получил образование в Вене, но с 1938 года до своей кончины в 1957 году жил и работал в США, где и была написана его книга, во многом сохраняющая свою ценность по сей день.

Автор справедливо обозначает здесь важные средства гармонической техники К. Дебюсси и характеризует несколько конкретных признаков, примет его гармонического стиля, в которых проявилась данная техника (среди них – большая роль педальных тонов и органых пунктов, использование ленточного движения аккордов с параллелизмами квинт и октав, элементы политональности, так называемая мелодическая модуляция) [5, с. 25–27].

Основной вывод, сделанный автором, гласит, что Дебюсси отказывается от главенствующей роли тональности, не отвергая в то же время самого тонального (точнее, ладового) принципа. В этом Дебюсси как создатель новой концепции гармонического мышления пошёл дальше Э. Сати, которого в данном случае неправомерно считать его предшественником [5, с. 27–28].

Отмечая известный факт влияния на Дебюсси Мусоргского, с сочинениями которого будущий автор прелюдий познакомился в России, Рети пишет: для сочинений Мусоргского «характерно то, что они проникнуты духом старинного русского фольклора, а потому, подобно почти всякой древней народной музыке, воспринимаются как одна из форм *мелодической тональности*» (курсив мой – М.П.) [5,

с. 21]. И хотя здесь фактически игнорируются заслуги Мусоргского как одного из крупнейших мастеров гармонии в русской и европейской музыке второй половины XIX века, тем не менее в выводе, сделанном Рети, возможно, содержится ещё один важный ключ к пониманию внутренней логики музыкального мышления «Клода французского».

Здесь, впрочем, следует быть осторожным. Выяснения требует, в частности, вопрос о том, как именно «мелодическая тональность» соотносится с гармонией, с красочной аккордикой, неотъемлемой от стиля основоположника музыкального импрессионизма. И формула, предлагаемая Рети, – «мелодическая тональность плюс модуляция» [5, с. 22] – является, в сущности, не чем иным, как интересной гипотезой, требующей проверки на основе скрупулёзного анализа множества сочинений Дебюсси разных жанров⁸.

* * *

Настоящая статья, не претендуя на глубину обобщений, представляет собой попытку подытожить некоторые наблюдения над стилем Клода Дебюсси, а также напомнить о ряде важных выводов, сделанных разными исследователями творчества одного из самых ярких и оригинальных представителей французской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.

С чувством особой признательности автор статьи обращается к памяти замечательного музыканта, блестящего педагога, заслуженного учителя РФ Валерии Владимировны Базарновой (1940–2021), под руководством которой он, будучи в конце 1970-х – начале 1980-х годов студентом музыкального училища при Московской консерватории им. П.И. Чай-

ковского, имел счастье изучать широчайший круг закономерностей гармонии в западноевропейской и русской академической музыке.

Клод Дебюсси был одним из любимейших авторов Валерии Владимировны.

Именно она инициировала в моей душе, равно как и в душах великого множества студентов «Мерзляковки», пристальный интерес к прекрасному в музыке и настойчивое стремление по мере сил постигать его законы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В упоминавшейся выше статье И. Сусидко приводится метротектоническая схема прелюдии, свидетельствующая о наличии в ней изящной зеркальной симметричности. Представленная в виде построений с определённым числом тактов, эта схема выглядит следующим образом: 7 – 11 – 3 – 11 – 7 [7, с. 74]. И хотя в данном случае не учитывается тематическое содержание и функциональная принадлежность указанных построений, факт наличия в пьесах скрытой, но стройной внутренней системы весьма примечателен.

² В данной связи напомним о замечании В. Цуккермана про сокращённые и в то же время динамически нисходящие, угасающие репризы, очень типичные для Дебюсси [13, с. 9]. Здесь же в сноске 8 упоминается работа Ц. Слущкой «Проблема формы в симфонических произведениях Дебюсси (рукопись, библиотека Московской консерватории), где в качестве особо ярких образцов указаны «Празднества» и «Ароматы ночи».

³ Чрезвычайно любопытные наблюдения над кадансами С. Прокофьева (отчасти восходящие даже к чертам характера композитора!) приводит в уже упоминавшейся книге В. Берков [2, с. 194–197].

⁴ На избегание прямой репризности у Дебюсси справедливо указывал Э. Денисов, называя в качестве примеров прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» и «Вереск». В такте 7 репризы «Вереска», по выражению Э. Денисова, «отрезается наиболее существенный раздел темы» [3, с. 105]. Денисов отмечал также сходство решения реприз в названных пьесах – в плане начала темы в репризе на фоне субдоминантовой гармонии

(любопытно, что такое происходит именно в пьесах, весьма близких друг другу по образности и выразительным средствам).

⁵ Дебюсси фактически предписал здесь пианисту нечто невыполнимое: непонятно, как в тактах 5–6 возможно сделать небольшое *crescendo*, подчеркнуть тонику ми-бемоль мажора, одновременно давая почувствовать, что данная тоника появляется на лёгком времени такта!

⁶ На избегание прямой репризности у Дебюсси справедливо указывал Э. Денисов, называя в качестве примеров прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» и «Вереск». В такте 7 репризы «Вереска», по выражению Э. Денисова, «отрезается наиболее существенный раздел темы» [3, с. 105]. Денисов отмечал также сходство решения реприз в названных пьесах – в плане начала темы в репризе на фоне субдоминантовой гармонии (любопытно, что такое происходит именно в пьесах, весьма близких друг другу по образности и выразительным средствам).

⁷ Хрестоматийный, по-своему уникальный пример подобного рода противоречия, однако ещё более яркого – в «Грёзах» из цикла Р. Шумана «Детские сцены»: эффект бесплотности, эфемерности сновидений в этой удивительной пьесе достигается, прежде всего, благодаря смене гармонии на не сильную, а на слабую долю 2-го такта (и последующих аналогичных). Иными словами, первый такт логичнее было бы записать на 5 четвертей, а второй – на 3, и поступить так же во всех остальных случаях.

⁸ Напомним следующую важную мысль Ю. Холопова: «Гармоническая система Дебюсси в силу исторической тради-



ции (из которой он всё же не может выйти) есть, прежде всего, тональность [разрядка Ю. Холопова – М.П.] позднеромантического типа, эволюционирующая в сторону структур XX века на основе опорного диссонанса и полиладовой хроматики, особенно важно – в сторону неомодалности, как натураль-

но-ладовой, так и разного рода искусственных (в частности, симметричных) ладов, а также всевозможных ладовых “смесей”» [10, с. 489]. А неомодалность всё же нельзя считать идентичной мелодической тональности в том виде, в котором она охарактеризована у Р. Рети.

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Берков В.О. Формообразующие средства гармонии. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1971. 343 с.
3. Денисов Э.В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 230–253.
4. Лосева О.В. Ложная реприза: к истории термина и приёма // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 1–12.
5. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 131 с.
6. Розеншильд К.К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
7. Сусидко И.П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 3. С. 68–83.
8. Фришман Д.В. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси // Музыка и современность. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 122–163.
9. Холопов Ю.Н. Каденция // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 629–630.
10. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси // Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы. М.: Московская консерватория, 2012. С. 484–549.
11. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 286 с.
12. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М.: Музыка, 1988. 175 с.
13. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984. 214 с.

Об авторе:

Пылаев Михаил Евгеньевич, доктор искусствоведения, профессор факультета музыки, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (614990, г. Пермь, Россия), **ORCID: 0000-0002-3312-6748**, pylaevm@mail.ru

❧ REFERENCES ❧

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Berkov V.O. *Formoobrazuyushchie sredstva garmonii* [Formative Means of Harmony]. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 343 p.

3. Denisov E.V. O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoy tekhniki Kloda Debyussi [On Some Features of the Compositional Technique of Claude Debussy]. *Voprosy muzykal'noy formy* [Questions of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1977. Issue 3, pp. 230–253.
4. Loseva O.V. Lozhnaya repriza: k istorii termina i priema [False Reprise: on the History of the Term and Reception]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2020. No. 2 (30), pp. 1–12.
5. Reti R. *Tonal'nost' v sovremennoy muzyke* [Tonality in Contemporary Music]. Leningrad: Muzyka, 1968. 131 p.
6. Rozenshil'd K.K. *Molodoy Debyussi i ego sovremenniki* [Young Debussy and His Contemporaries]. Moscow: Muzgiz, 1963. 144 p.
7. Susidko I.P. Simmetrii i proporsii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano) [Symmetries and Proportions in the Music of Claude Debussy (24 Preludes for Piano)]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2012. No. 3, pp. 68–83.
8. Frishman D. Programmnost' i muzykal'naya forma v fortepiannykh prelyudiyakh Debyussi [Programming and Musical Form in Debussy's Piano Preludes]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Moscow: Muzyka, 1971. Issue 7, pp. 122–163.
9. Kholopov Yu.N. Kadentsiya [Cadence]. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 2* [Music Encyclopedia. Volume 2]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1974. Column 629–630.
10. Kholopov Yu.N. Muzykal'nye formy v prelyudiyakh dlya fortepiano Debyussi [Musical Forms in Preludes for Piano by Debussy]. Kholopov Yu.N. *Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii. Stat'i, materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition. Articles, Materials]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2012, pp. 484–549.
11. Kholopov Yu.N. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on Modern Harmony]. Moscow: Muzyka, 1974. 286 p.
12. Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Rondo v ego istoricheskom razviti. Chast' I* [Analysis of Musical Compositions. Rondo in Its Historical Development. Part 1]. Moscow: Muzyka, 1988. 175 p.
13. Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Slozhnye formy* [Analysis of Musical Compositions. Complex Shapes]. Moscow: Muzyka, 1984. 214 p.

About the author:

Mikhail Ye. Pylaev, Dr. Sci. (Arts), Associate Professor at the Musical Faculty, Perm State Humanitarian Pedagogical University (614990, Perm, Russia), **ORCID: 0000-0002-3312-6748**, pylaevm@mail.ru





М. В. ХОЛОДОВА, Е. Д. СЕМЕНЦОВА

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1411-1986
ORCID: 0000-0003-4473-3145*

**«“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»:
к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи**

В 1901 году, 11 ноября на сцене московского Нового театра с успехом прошла премьера оперы «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи. Это произведение (как и многие другие опусы композитора) еще не получило всестороннее освещение в научной литературе, ряд аспектов требует тщательного изучения. В центре внимания статьи – реконструкция на основе разных источников и биографических фактов истории рождения «Пира во время чумы»: от замысла до воплощения творческой идеи, воссоздание историографии первых постановок оперы в музыкально-театральной практике начала XX века. В ходе исследования показано, что сочинение представляет собой яркую страницу в музыкальном наследии композитора, где наряду с новаторскими исканиями переплелись личностные переживания Ц.А. Кюи. Находившись более полувека в забвении, «Пир» в последние десятилетия возрождается на российских и зарубежных сценах, доказывая непреходящую актуальность «протеистических» идей пушкинского творения, талантливо воплощенных композитором в художественной концепции оперы. Результаты работы позволяют уточнить роль и место «Пира» в музыкальном театре Ц.А. Кюи, нуждающегося сегодня в объективной переоценке и углубленном изучении.

Ключевые слова: Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, трагедия «Пир во время чумы», русская камерная опера, оперный театр Ц.А. Кюи.

Для цитирования / For citation: Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 39–48 DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.039-048

MARIA V. KHOLODOVA, EVGENIA D. SEMENTSOVA

Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1411-1986

ORCID: 0000-0003-4473-3145

“Feast I am Pleased, Feast – Turned Out!”: to the 120th Anniversary of the Premiere of the Opera by C.A. Cui

In 1901, on November 11, the premiere of the opera “A Feast in Time of the Plague” by C.A. Cui took place on the stage of the Moscow New Theater, which opened the “door” to the music stage with the final play from Alexander Pushkin’s Boldin cycle. This work (as many other opuses of the composer) has not yet received comprehensive coverage in the scientific literature, a number of aspects require careful study. The article focuses on the reconstruction based on various sources and biographical facts of the history of the birth of “The Feast”: from the concept to the embodiment of the creative idea, the reconstruction of the historiography of the first performances of the opera in the musical and theatrical practice of the early XX century.

The research shows that the composition is a bright page in the composer’s heritage, where, along with innovative searches, Cui’s personal experiences were melted. Having been in oblivion for more than half a century, “The Feast” has been reviving in recent decades on the Russian and foreign stages, proving the enduring relevance of the ideas of Pushkin’s creation, talentedly embodied by the composer in the artistic concept of the opera. The results of the work make it possible to clarify the role and place of “The Feast” in Cui’s musical theater, which today needs an objective reassessment and in-depth study.

Keywords: C.A. Cui, A.S. Pushkin, tragedy “Feast during the plague”, Russian chamber opera, C.A. Cui opera’s theater.

В ноябре 2021 года исполняется 120 лет со дня премьеры оперы Цезаря Антоновича Кюи «Пир во время чумы», ставшей первым музыкальным воплощением одноимённой пьесы Александра Сергеевича Пушкина из цикла «Маленькие трагедии»¹. К сожалению, приходится констатировать тот факт, что до настоящего времени многие страницы творчества композитора, «одна из русских слав и один из крупнейших наших талантов» (В.В. Стасов) незаслуженно находятся на периферии профессионального внимания музыковедов. Целый ряд произведений Кюи ждёт своего исследователя. Это касается и оперы «Пир во время

чумы», которая ещё не получила всестороннее освещение в научной литературе за исключением очерков А.М. Цукера и А.Я. Селицкого, посвящённых аспектам музыкальной драматургии оперы [10; 13]². Вместе с тем, сочинение Кюи – яркая, самобытная страница не только в театральном наследии композитора, но и в многоликой оперной «пушкиниане», раскрывающей грани эстетико-философских идей гениального русского писателя. В данной работе предпринята попытка ввести в научный обиход новые материалы и впервые реконструировать путь от замысла до реализации творческой идеи Кюи, дерзнувшем представить на музы-



кальной сцене «Пир во время чумы», а также воссоздать историографию первых постановок оперы в музыкально-театральной практике начала XX века.

Как известно, «Маленькие трагедии» (1830) занимают особое место в литературном наследии Пушкина. Учёные обобщают идею Болдинского цикла мифологемой «человек и судьба» (В.Г. Белинский, Г.П. Макогоненко и др.). А.Б. Криницын справедливо заключает, что основа цикла – «полемическое сопоставление жизненных установок двух антагонистов перед лицом смерти» [4, с. 66]. Кульминацией этой полемики является финальная пьеса «Пир во время чумы». Она стала своего рода «эстетическим манифестом» писателя (выражение Е.З. Тарланова), где танатологические³ мотивы (пронизывающие все «маленькие трагедии») зазвучали наиболее явственно и зловеще, выражая отношение творца к вечной теме противостояния жизни и смерти.

Идея создания оперы «Пир во время чумы» вынашивалась Кюи более 40 лет. Анализируя причины его обращения к пушкинскому сюжету, обнаруживаем любопытный факт, бывший долгое время вне поля зрения учёных. А именно: мысль о создании «Пира» изначально принадлежит не Кюи⁴, а его товарищу и соратнику – В.А. Крылову⁵. В письме композитора к М.А. Балакиреву от 23 июня 1858 года находим тому подтверждение: «На днях Крылов сделал мне милейший сюрприз: поднес мне совершенно готовый “Пир во время чумы” – как драматическую сцену в I действии. Весьма музыкально, истинно хорошо и эффектно. Каково мое счастье: не покончил с одной оперой, а уже второе либретто готово в десять раз высшего достоинства!» [5, с. 48]⁶. Композитор не оставил комментариев относительно того, почему он не начал писать «Пир», дав столь восторженную характе-

ристику либретто. Обратимся к биографии музыканта для выявления возможных причин «отодвигания» сюжета.

В 1857 году Кюи знакомится в доме Даргомыжского со своей будущей женой – Мальвиной Рафаиловной Бамберг, которая брала у Александра Сергеевича уроки пения [7, с. 42]. Его пылкую влюбленность многие друзья-кучкисты не воспринимали всерьёз. Так, В.В. Стасов иронично общал Балакиреву, что «от Кюи я ничего другого не добился, кроме того, что в один месяц он написал 14 писем, из которых 7 – к Матильде⁷ <...> О любовь! О Матильда!» [7, с. 42–43]. Несмотря на колкости товарищей, Кюи оказался настроен серьёзно, и уже 19 октября 1858 года молодые люди обвенчались. На наш взгляд, симптоматично, что счастливая пора влюблённости, построения планов на будущее – и глубоко трагические коллизии пушкинского творения, в центре которого осмысление темы жизни и смерти, оказались *несовместимы* в творческом сознании Кюи. А ведь если бы замысел осуществился в ближайшие годы после предложения Крыловым либретто, это могло бы принести композитору славу первооткрывателя Болдинского цикла на музыкальной сцене и, возможно, нового типа камерной оперы, опередив при этом Даргомыжского⁸.

Однако тот факт, что первенство в музыкализации «маленьких трагедий» Кюи «уступил» своему старшему товарищу и учителю имеет более глубокие обоснования, нежели чем обстоятельства личной жизни. Согласимся с А.М. Цукером, который отмечает следующее: «Скорее всего без опыта Даргомыжского, его “Каменного гостя” “Пир” Кюи не мог появиться на свет. Слишком новым и необычным был пушкинский сюжет, требовавший от композитора, к нему обратившегося, большой новаторской смелости» [13, с. 216]. В продолжение мысли исследо-

вателя подчеркнём, что у Кюи не просто не было «новаторской смелости». В отличие от Даргомыжского, имевшего, по словам самого Цезаря Антоновича, «громадную подготовку для сознательного создания современной оперы-драмы» [5, с. 147], Кюи, недавно вступивший на композиторское поприще, просто не обладал подобным профессиональным багажом. В то же время, среди других, весомых причин «непоявления» «Пира» имеют место идейно-эстетические установки кучкистов 1860 – начала 1870-х годов на «полнометражную» оперу. Потому-то следующим сочинением Кюи для музыкального театра стал «Вильям Ратклиф» (1868) – оперный «первенец» «Могучей кучки» (выражение Е. Гордеевой), где он «осуществил все требования, которые предъявлялись к оперному жанру в “балакиревском кружке”» [2, с. 85]: «“Ратклиф” не только Ваш, но и наш. Он выползал из Вашего художнического чрева на наших глазах <...> и ни разу не изменил нашим ожиданиям» (М.П. Мусоргский [7, с. 56]).

Вероятно, желание вплотную «подойти к Пушкину» у композитора усилилось в период завершения (совместно с Римским-Корсаковым) «Каменного гостя» (1870), которого он считал «*верхом совершенства*» [5, с. 205]. Но «Пир» из-под пера Кюи вновь не вышел. Лишь в начале XX века композитор окончательно возвращается к сюжету «маленькой трагедии»⁹, закончив оперу в летние месяцы 1900 года, о чём сообщает в письме от 9 августа М.М. Ипполитову-Иванову [5, с. 208]. За несколько лет до начала работы над «Пиром» появились Гимн Вальсингама (1892, опубликован в нотных приложениях к журналу «Артист») и песня Мери (1895)¹⁰, свидетельствующие о внутренних побуждениях Кюи осмыслить пушкинский текст, создать его музыкальное прочтение, что вскоре и осу-

ществилось. К тому времени композитор – уже признанный мастер, автор шести опер, которые обрели сценическую жизнь в России и за рубежом. Теперь «Пир» попал на «подготовленную почву», где Кюи органично встраивается в пространство смелых творческих исканий Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, связанных с камернизацией жанра, созданием нового типа «литературной» оперы.

Среди внехудожественных факторов, ставших, возможно, дополнительным стимулом для возвращения композитора к сюжету «Пира», назовём реальную эпидемию чумы, охватившую восточные страны (Китай, Япония, Индия и др.) в последние десятилетия XIX века и подобравшуюся к 1900-му году к Европе, о чём оповещали все газеты того времени [11, с. 9–27, 349–350]. Однако ключевой факт, объясняющий, на наш взгляд, актуализацию пушкинской трагедии в творческом сознании Кюи, вновь кроется в его биографии. В 1899 году в семье случилось большое несчастье – внезапно скончалась жена Мальвина, что стало для Кюи большим ударом: «Невозможность вернуть дорогое прошлое <...> свое бессилие перед неумолимым ликом смерти что-либо изменить или исправить – эти мысли мелькали в его сознании во время похоронного обряда» [7, с. 155]. Как не вспомнить душевную боль Председателя, главного героя пушкинского «Пира», который, потеряв любимую, охвачен «*отчаянием, воспоминаньем страшным <...> И ужасом той мертвой пустоты, которую в моем доме встречаю...*» [9, с. 7].

Из писем композитора можно узнать, что он счёл новый опус удачным, скромно отдавая «львиную» долю успеха литературному первоисточнику. «„*Пиром*” я доволен, “*Пир*” – “*вышел*”, но нет ли в этом заслуги Пушкина в значительной



степени?..» [5, с. 234]. Первое исполнение оперы состоялось 4 декабря 1900 года в доме Кюи. По воспоминаниям Г.Н. Тимофеева, присутствовавшего на этой аван-премьере, вокальные партии оперы пел сам Цезарь Антонович, на фортепиано аккомпанировала его дочь Лидия: «Музыка “Пира во время чумы”, – отмечал критик, – производит большое впечатление и, кроме того, чрезвычайно цельное: она написана на чудный текст Пушкина без всяких изменений» [7, с. 162–163].

Положительное решение о постановке оперы в Москве сообщила Кюи М.С. Керзина¹¹ (находясь в столице, она всегда слала ему свежие новости), о чём композитор упоминает в письме от 23 февраля 1901 года: «Очень вы меня порадовали сообщением насчет “Пира” и “Сына”¹². Я об этом ничего не знал. Лишь бы это осуществилось: ведь на обещание и предположения дирекции слепо полагаться не следует» [5, с. 226]. Боязнь срыва постановки усугублялась небезосновательной тревогой композитора о том, что в один вечер планировалось представить публике две его оперы, слишком разные по жанру и музыкальному языку – искрометная «китайская» комедия в духе оперетт Ж. Оффенбаха и трагедия, затрагивающая краугольные вопросы человеческого бытия. «Начинаю опасаться, – сетует Кюи, – что контраст между “Пиром” и “Сыном” будет резкий: что тот, на кого “Пир” произведёт сильное впечатление, отвернется с презрением от “Сына”, а тот, кому “Сын” придется по душе, будет на “Пире” скучать» [5, с. 228].

Композитор, трепетно относясь к новой опере, старался знакомить с её страницами всех своих петербургских гостей «по случаю». Так, в книге Р. Ньюмарч¹³ (не изданной на русском языке) находим любопытные сведения, содержащие одну из первых критических оценок сочинения:

«Когда я была в России весной 1901 года, Кюи сыграл мне “драматические сцены” или одноактную оперу под названием “Пир во время чумы”. <...> Это небольшое произведение более точно построено по образу “Каменного гостя” Даргомыжского, чем любая другая из его опер» [15, с. 277].

В письме от 10 мая 1910 года Кюи сообщает Керзиной о том, что на днях у него был «директор театров кн. Волконский. Я ему, по его же желанию, показывал “Пир”. Прослушав его, он очень сдержанно выразился, что это интересно. Очень возможно, для того, чтобы не взять на себя обязательство его поставить...» [курсив автора. – 5, с. 239–240.]. Несмотря на столичные «закулисные» интриги, «Пир» всё же взялись репетировать. О творческом процессе Кюи, находившемуся в Петербурге, известий из Москвы не приходило совсем. Лишь дирижер У.С. Авранек, готовивший спектакль, написал композитору в октябре: «... опера идёт 11-го» [5, с. 254].

Официальная премьера «Пира во время чумы» в постановке В.С. Тютюнника¹⁴ состоялась 11 ноября 1901 года в сборном спектакле Большого театра на сцене Нового театра (см. фото № 1). Вместе с «Пиром» Кюи шли, как и планировалось, его же «Сын мандарина», а также «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Состав солистов «Пира» был подобран прекрасный¹⁵: Иван Гончаров (Председатель), Василий Севастьянов (Молодой человек), Серафима Синицына (Мери), Мария Дейша-Сионицкая (Луиза). Партию священника, к великому удовольствию Кюи, давно преклонявшегося перед «крупным талантом певца и актера», исполнил Фёдор Шаляпин [3, с. 354], который в тот вечер блистал в двух образах пушкинских «маленьких трагедий» (имеется в виду партия Сальери).



Фото № 1. Участники сборного спектакля, 1901 год

Счастливым сочетанием талантливых артистов с романтическим пафосом музыки Кюи обеспечили «Пиру» определенный успех. Историк русской оперы В.Е. Чешин, вероятно, живой свидетель премьерного спектакля, сообщает, что «композитору была сделана оvation» [14, с. 241]¹⁶. Спустя год, 7 ноября 1902 года, «Пир» был показан на сцене Императорского Большого театра, и вновь шёл в один вечер с «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова [14, с. 241]. В «Московских ведомостях» отмечалось, что «публика, узнав о присутствии композитора в театре, стала звать господина Кюи. Композитор обменялся приветствиями, и единодушные призывы превратились в бурную, бесконечную овацию» [6, с. 7]. 26 ноября спектакль повторили с тем же успехом, однако впоследствии «Пир» в репертуаре театра не закрепился. Свои переживания об этом Кюи изливает «милостивому сердцу другу» Керзиной: «Из всех наших композиторов я самый непопулярный. В самом деле, в Москве на императорской [сцене] дали в свое время “Анджело”, “Пир”, “Сына” и бросили. <...> А ведь

осознаю, что мое дарование, хотя и другого рода, никак не слабее Направника, а быть может, и Корсакова» [5, с. 372].

В «Северной столице» премьера «Пира» прошла лишь в 1915 году, 14 декабря. Постановку осуществил не так давно открытый Петроградский театр музыкальной драмы, где режиссёр И.М. Лапицкий объединил оперы Кюи и Даргомыжского в так называемый «Пушкинский спектакль» (дирижер М.А. Бихтер). На премьере собрался весь «музыкальный мир», в том числе и 80-летний Кюи. В отзывах отмечалось, что «Пир» имел меньший успех, нежели чем «Каменный гость». Вероятно, мнение было сформировано тем обстоятельством, что центральное внимание в постановке Лапицкий уделил опере Даргомыжского – именно к ней оказались устремлены новаторски-«самовластные» режиссерские решения, шедшие от переосмысления пушкинской драматургии [1, с. 101–102]. Скорее всего, «Пир» был взят к постановке из уважения прогрессивной молодежи к престарелому композитору, который, согласно завещанию «великого учителя правды



в музыке», дописывал «Каменного гостя» и был живым свидетелем его исторической премьеры в 1872 году. Хотя насколько актуален был пушкинский сюжет в свете происходящих в то время общественно-политических событий в мире! Так или иначе, после двух повторов в Петрограде 17 и 21 декабря 1915 года, опера Кюи надолго исчезла с театрального «горизонта».

Находившись 84 года в полном забвении, «Пир» в последние три десятилетия возрождается на российских и зарубежных музыкальных сценах¹⁷, побуждая исследовательский интерес для дальнейших поисков ответов на множество не-

решённых вопросов. Но главное в том, что будучи забытой почти на век, «Пир», появившись в оперном «пантеоне» Кюи как сочинение глубоко личностного характера, завершающее в русской опере «путь музыкального романтизма XIX века» [13, с. 237], находит сегодня своего режиссёра – и своего зрителя, заново открывающих философскую глубину пушкинского творения¹⁸ в содружестве с талантливой музыкой яркого представителя «Новой русской школы», чье театральное наследие должно подвергнуться объективному пересмотру и комплексному изучению.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ На тот момент публике уже были представлены другие «маленькие трагедии»: «Каменный гость» А.С. Даргомыжского в 1872 году и «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова – в 1898. Музыкальное воплощение Болдинского цикла завершилось в 1906 году премьерой оперы С.В. Рахманинова «Скупой рыцарь».

² Из зарубежных работ, посвящённых оперному театру Ц.А. Кюи, назовём единственное исследование американского ученого Л. Неффа [Lyle K. Neff. *Story, Style and Structure in the Operas of César Cui*, 2002], где «Пиру» уделён небольшой раздел диссертации, содержащий ряд беглых критических замечаний относительно музыкального языка сочинения в контексте оперного творчества композитора в целом.

³ Танатология (от греч. *θάνατος* – смерть) – учение о смерти в различных научных сферах.

⁴ Впервые на это обратил внимание А.М. Цукер [13, с. 216], оставив факт без объяснений.

⁵ Крылов Виктор Александрович – русский драматург, литературный критик. Младший товарищ и сокурсник Кюи по Петербургскому инженерному училищу. Автор

либретто таких его опер, как «Замок Нейгаузен», «Кавказский пленник», «Сын мандарина», «Вильям Ратклиф».

⁶ Ко времени преподнесения «милейшего сюрприза», 23-летний Кюи в содружестве с Крыловым только что завершил свою первую оперу «Кавказский пленник» по поэме Пушкина.

⁷ Стасов с юмором называл невесту Кюи не Мальвиной, а Матильдой – именем героини из популярной в то время оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини [7, с. 42–43].

⁸ Как известно, Даргомыжский начал работу над оперой по пьесе Пушкина «Дон Гуан» в 1866 году.

⁹ Отметим немаловажный факт, что с 1886 года «Пир во время чумы» Пушкина был под запретом цензуры, который сняли только в юбилейный 1899, после чего в Петербурге уже в апреле прошла серия спектаклей.

¹⁰ Они были представлены публике 3 апреля 1899 года в Мариинском театре в качестве музыкальных вставных номеров, прозвучавших в процессе чтения трагедии Пушкина в рамках юбилейных мероприятий в честь поэта. Исполнители – Н.А. Фриде, И.В. Тартаков [14, с. 241].

¹¹ Керзина Мария Семёновна – талантливая пианистка, организатор в 1896 году «Кружка любителей русской музыки». Именно она в последние годы жизни Кюи горячо поддерживала своего «любимого композитора», включала его музыку в концерты кружка [7, с. 150–151].

¹² Имеется в виду комическая опера Кюи «Сын мандарина» (1859).

¹³ Ньюмарч Роза – британский музыковед, работала над изучением русской музыкальной культуры, стремясь «найти новую, более подлинно “русскую” музыку, в произведениях композиторов национального направления, особенно “Кучки”» [8, с. 125].

¹⁴ «Пир» стал дебютным спектаклем Василия Саввича Тютюнника, солиста Большого театра, выступившего здесь в качестве режиссера-постановщика.

¹⁵ В марте 1901 года в гостях у Кюи был главный режиссер Большого театра А.И. Барцал, с которым «они вместе распределяли роли в “Сыне” и “Пире”» [5, с. 228]. Композитор не мог упустить такой «карт-бланш», а потому в постановке были задействованы ведущие артисты Большого.

¹⁶ Исходя из «Хронографа» Ю. Котлярова о выступлениях Ф.И. Шаляпина, можно заключить, что «Пир» в Новом театре прошел в 1901 году трижды: 11, 18 и 25 ноября [3, с. 354].

¹⁷ Возвращение оперы Кюи на сцену состоялось в 1999 году в рамках проекта «Оперная Пушкиниана» Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского (режиссер Г.Г. Исаакян). За рубежом «Пир» был впервые поставлен 14 октября 2009 года в Малом оперном театре Нью-Йорка. Оригинальную трактовку оперы предложил в 2018 году Башкирский театр оперы и балета, где режиссёр Р. Галеев «скрестил» оперу Кюи и «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова в едином сюжетно-сценическом пространстве. В условиях всемирной пандемии «Пир» Кюи симптоматично привлек внимание артистов и режиссеров. В 2020 году опера, помимо «домашних» онлайн-постановок, предстала в жанре screenlife: свои версии «Пира» предложили режиссёр Дм. Отяковский, компания «Opera AID» и бразильская труппа “Opera na pandemia” («Опера в пандемию»).

¹⁸ Пушкинский сюжет, которому Кюи «открыл дверь» на музыкальную сцену, стал объектом внимания в XX–XXI вв. широкого круга отечественных композиторов. Представленный преимущественно камерной оперой, «Пир» находит воплощение и в рамках несценических жанров – симфонии, камерно-вокальных опусах (см. об этом: [12]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Биккулова Д.Р. Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого (1912–1919, Санкт-Петербург – Петроград): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2019. 193 с.
2. Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». М.: Музыка, 1985. 449 с.
3. Котляров Ю.Ф. Хронограф жизни и творчества Ф.И. Шаляпина // Статьи и высказывания о Ф.И. Шаляпине. Т. 3. М.: Искусство, 1979. 392 с.
4. Криницын А.Б. О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М.: Диалог-МГУ, 2000. С. 66–80.
5. Кюи Ц.А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
6. Московские ведомости. 1902. 9 ноября. № 309.
7. Назаров А.Ф. Цезарь Анатольевич Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.
8. Нилова В.И. Роза Ньюмарч – британский пропагандист музыки Сибелиуса // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 124–131.
9. Пушкин А.С. Пир во время чумы. СПб.: Лань, 2013. 8 с.



10. Селицкий А.Я. «Между мольбы святой и тяжких вздыханий» (опера Ц. Кюи «Пир во время чумы») // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред. сост. А.М. Цукер. М.: Композитор, 2010. С. 171–188.
11. Супотницкий М.В., Супотницкая Н.С. Очерки истории чумы: в 2-х кн. Кн. 2. М.: Вузовская книга, 2006. 696 с.
12. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Пир во время чумы» А.С. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI веков // Вестник музыкальной науки. Т. 8. № 1. 2020. С. 61–67.
13. Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 280 с.
14. Чешихин В.Е. История русской оперы (с 1674 по 1903). СПб.: Изд-во П. Юргенсона, 1905. 640 с.
15. Newmarch R. The Russian Opera. London: Herbert Jenkins limited arundel place haymarket, 1914. 403 p.

Об авторе:

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия). **ORCID: 0000-0003-1411-1986**
holodova-maria@mail.ru

Семенцова Евгения Денисовна, студентка 3 курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, (660049, г. Красноярск, Россия). **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru

REFERENCES

1. Bikkulova D.R. *Teatr muzykal'noy dramy I.M. Lapitskogo (1912–1919, Sankt-Peterburg – Petrograd)* [Theater of Musical Drama by I.M. Lapitsky (1912–1919, St. Petersburg – Petrograd)]: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]: 17.00.01. Moscow, 2019. 193 p.
2. Gordeeva E.M. *Kompozitory «Moguchey kuchki»* [Composers of the Mighty Handful]. Moscow: Muzyka, 1985. 449 p.
3. Kotlyarov Yu.F. *Khronograf zhizni i tvorchestva F.I. Shalyapina* [Chronograph of the Life and Work of F.I. Shalyapin]. *Stat'i i vyskazyvaniya o F.I. Shalyapine. T. 3.* [Articles and Statements about F.I. Shalyapin. Book 3]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 392 p.
4. Krinitsyn A.B. О printsipe postroeniya sistemy personazhey «Malen'kikh tragediy» Pushkina [About the Principle of Constructing a System of Characters in Pushkin's "The Little Tragedies"]. *Pushkin i russkaya dramaturgiya* [Pushkin and Russian Drama]. Moscow: Dialog-MGU, 2000, pp. 66–80.
5. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
6. *Moskovskie vedomosti* [Moscow News]. 1902. November 9. № 309.
7. Nazarov A.F. *Tsezar' Anatol'evich Kyui [César A. Cui]*. Moscow: Muzyka, 1989. 224 p.
8. Nilova V.I. *Roza N'yumarch – britanskiy propagandist muzyki Sibeliusa* [Rosa Newmarch – a British Promoter of Sibelius' Music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 124–131.
9. Pushkin A.S. *Pir vo vremya chumy* [The Feast in Time of Plague]. St. Petersburg: Lan', 2013. 8 p.

10. Selitskiy A.Ya. «Mezhdu mol'by svyatoy i tyazhkikh vozdykhaniy» (opera Ts. Kyui «Pir vo vremya chumy») [“Between the Prayers of a Saint and Heavy Sighs” (Opera by C. Cui “A Feast during the Plague”)]. *Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse: sbornik statey* [Second-Tier Composers in the Historical and Cultural Process: Digest of Articles]. Editor-compiler by A.M. Zucker. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 171–188.
11. Supotnitskiy M.V., Supotnitskaya N.S. *Ocherki istorii chumy: v 2-kh knigakh. Kniga 2* [Essays on the History of the Plague: in 2 Books. Book 2]. Moscow: Vuzovskaya kniga, 2006. 696 p.
12. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Pir vo vremya chumy» A.S. Pushkina v otechestvennoy muzyke XX–XXI vekov [“The Feast in Time of Plague” by A.S. Pushkin in Russian Music of the XX–XXI Centuries]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Musical Science Bulletin]. V. 8. No. 1. 2020, pp. 61–67.
13. Tsuker A.M. *Dramaturgiya Pushkina v russkoy opernoy klassike* [Dramaturgy of Pushkin in Russian Opera Classics]. 2nd edition. Moscow: Kompozitor, 2015. 280 p.
14. Cheshikhin V.E. *Istoriya russkoy opery (s 1674 po 1903)* [History of Russian Opera (from 1674 to 1903)]. St. Petersburg: Izd-vo P. Yurgensona, 1905. 640 p.
15. Newmarch R. *The Russian Opera*. London: Herbert Jenkins limited arundel place haymarket, 1914. 403 p.

About the author:

Maria V. Kholodova, Ph.D. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia). **ORCID: 0000-0003-1411-1986**, holodova-maria@mail.ru

Evgenia D. Sementsova, student of the 3rd year of the Department of music history, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia). **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru



**И. А. БРОДОВА**

*Ярославский государственный театральный институт
г. Ярославль, Россия
ORCID: 0000-0002-5902-4803*

Музыкальный текст как целостная информационная структура виртуальной реальности

Автор считает, что единый подход к пониманию музыкального текста возможен, если рассматривать его как целостную информационную структуру виртуальной реальности и как внешнюю форму диалога космических сознаний, возникающих на основе общечеловеческого опыта познания информационной сущности Вселенной. Обоснование информационному подходу даёт современная философия, которая относит информацию к таким же атрибутам материи, как вещество, энергия, пространство и время. Данный подход открывает путь к скрытой от непосредственного наблюдения виртуальной реальности музыкального текста. Автор убежден в существовании специфически музыкально-информационного поля, каким является мелос, что расходится с общепринятым его толкованием. В статье высказана мысль о том, что информационный подход способствует преодолению дефрагментации интерпретации музыкального текста и объяснению характера его взаимодействия с другими разновидностями художественных текстов, шире – всеми функционально-смысловыми типами речи, включая «тексты реального мира».

Ключевые слова: музыкальный текст, виртуальная реальность, типология виртуальных реальностей музыкального текста, информационная природа мелоса, изоморфизм нотных знаков, базовые принципы соподчинения нотных знаков.

Для цитирования / For citation: Бродова И.А. Музыкальный текст как целостная информационная структура виртуальной реальности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 49–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.049-057.

IRINA A. BRODOVA

*Yaroslavl State Drama Institute, Yaroslavl, Russia
ORCID: 0000-0002-5902-4803*

Musical Text as an Integral Information Structure of Virtual Reality

The author believes that a unified approach to comprehending a musical text is possible if we consider it as an integral information structure of virtual reality and as an external form of a dialogue of cosmic consciousnesses arising on the basis of the universal experience of cognizing the information essence of the Universe. The ground for the information approach

is given by modern philosophy, which relates information to the same attributes of matter as substance, energy, space and time. Such an approach opens the way to the virtual reality of a musical text hidden from direct observation. The author is convinced of existing such a specific musical-informational field as melos, which is at odds with its generally accepted interpretation. The article suggests that the information approach helps to overcome the defragmentation of its interpretation and explains the nature of the interaction of a musical text with other types of literary texts, more broadly with all functional and semantic types of speech, including “real world texts”.

Keywords: musical text, virtual reality, typology of virtual realities of musical text, informational nature of melos, isomorphism of musical notation, basic principles of subordination of sheet music signs.

Проблема интерпретации музыкального текста все больше привлекает внимание современных ученых, однако единый подход к нему пока не выработан. Другими словами, каждый исследователь, опираясь на избранную им методологию, следует индивидуальной интерпретации музыкального текста или же применяет методы анализа, заимствованные из других гуманитарных областей, в частности, такие, как психологический, исторический, логико-семантический, феноменологический, структуралистский, герменевтический и некоторые другие, что, однако, не всегда даёт возможность уловить содержание целостного музыкального текста.

Фрагментацию музыкальных текстов путем рассмотрения их отдельных сторон демонстрируют, например, исследования А.О. Акопяна, Ю.Н. Галатенко, О.Ю. Осадчей, И.С. Стогний и др. [1, 12, 17, 19].

Так, в наиболее ранней по времени написания монографии Акопяна акцент смещается в область недоступной непосредственному наблюдению «глубинной структуры» текста, которую автор рассматривает в качестве основы «поверхностного» слоя музыкального текста. Опираясь на теорию структурализма, Акопян обращается к жанрам взаимодействующей музыки (термин О.В. Соколова), в частности, оперы, применяя технику им-

манентного анализа музыкального текста. Вместе с тем он не затрагивает так называемые жанры чистой музыки.

Обращение к жанрам чистой музыки можно найти в монографии И.С. Стогний, которые автор рассматривает через призму семиотического подхода.

Подтверждая многомерный смысл музыкального текста, Стогний обращает внимание на теневые структуры художественно организованного текста (коннотаты), смысловая функция которых определяется контекстом. Ориентирами выявления теневой структуры коннотации, с точки зрения Стогний, являются внешние малозаметные элементы второго плана: мелкие мотивы, подголоски и другие импульсы [19, с. 33]. Автор не исключает и нетекстового происхождения коннотаций – результата эмоциональных оценок и ассоциаций.

Оставляя за рамками исследования вопросы целостности музыкального текста, Стогний, однако, подчеркивает базовую роль синтеза в образовании коннотаций, углубляющих и расширяющих смысл произведения на *структурно-композиционном* (синтактики коннотаций), *образном* и *сюжетообразующем* (семантики коннотаций), *лексическом* (поэтики коннотаций), *интерпретационном* (прагматики коннотаций) уровнях.

Между тем в последние десятилетия всё чаще появляются работы, авторы которых



исходят из понимания музыкального текста как целостной структуры (М.Г. Арановский, М.Ш. Бонфельд, А.В. Денисов) [2, 6, 14]. Особое место в этом ряду занимают монографии (учебные пособия) А.Ю. Кудряшова и В.Н. Холоповой, подходящих к музыкальному тексту с позиций музыки как вида искусства и теории музыкального содержания [15, 20].

Особое внимание заслуживают работы Бонфельда, который целенаправленно поднимал вопросы интерпретации музыкального текста как единого знака, функционирующего в коммуникативной ситуации. Бонфельд призывает к четкому, системному соотнесению вербальной и музыкальной коммуникаций, а также установлению специфики «музыкального языка» и «музыкальной речи». Следует особо подчеркнуть, что Бонфельд предостерегает исследователей от каталогизации «устойчивых смыслов» и определённых звукосочетаний, считая этот процесс не только трудным, но и бессмысленным, «ибо любой новый контекст в состоянии разрушить предложенную шкалу значений» [6, с. 76].

Выход из этой ситуации, на наш взгляд, следует искать в поиске единого подхода к музыкальному тексту как к целостному явлению, что не только даёт возможность преодолеть дефрагментацию при его истолковании, но и объяснит характер взаимодействия с другими разновидностями художественных текстов, шире – со всеми функционально-смысловыми типами речи, включая «тексты реального мира», например, явлений природы или социальных процессов. Таким единым подходом, на наш взгляд, будет рассмотрение музыкального текста через призму информационной картины Вселенной.

Напомним, что современная философия относит информацию к таким же атрибутам материи, как вещество, энер-

гия, пространство и время. Подробно этот вопрос рассматривается в монографии В.П. Попова «Организация. Тектология XXI» [18]. В частности, учёный акцентирует внимание на основных трендах развития Вселенной, которые направлены на создание универсальной теории организации и теории систем. На этой же научной базе формируется представление об информационной картине мира и космическом сознании, что, подчеркнём, волновало композиторов XX века, например, А.Н. Скрябина.

Во «Второй аналитике» Аристотель высказал мысль о том, что искусство и наука берут своё начало из опыта, то есть из всего общего, сохраняющегося в душе [3, с. 345–346]. Развивая суждение Аристотеля, можно утверждать, что обмен опытом лежит в основе любой художественной деятельности. С учётом современных представлений о мире, перефразируя П. Рикёра, следует определить *музыкальный текст как внешнюю форму диалога космических сознаний, возникающих на основе общечеловеческого опыта познания информационной сущности Вселенной.*

Другой отличительной чертой музыкального текста является его предметная недостоверность, за которой скрываются, однако, «глубочайшие значения». Г.В. Чичерин пишет по поводу концентрации мысли в музыкальных текстах Моцарта, что её внутренняя сложность начинает открываться только в результате серьёзного погружения в музыкальный текст: «Что казалось весёленьким, – замечает, в частности, он, – оказывается глубочайшим пессимизмом и таинственной проблематикой» [21, с. 83].

С точкой зрения Чичерина перекликается высказывание Е.В. Назайкинского: «...даже на самом общем уровне все звуки приобретают два значения, составляющие

пару типа «неизвестное – известное»», и далее – «конкретные доказательства... связей звукового мира музыки с теми или иными явлениями внешнего контекста – не только трудны, но и кажутся малоэффективными» [16, с. 144, 146].

Следовательно, к определению музыкального текста следует добавить, что мы имеем дело с виртуальной реальностью, не имеющей предметно-сущностного содержания. Многие исследователи считают, что виртуальная реальность является ареной свободной воли человека, что она определена программой, которая задаёт данную виртуальную реальность, поэтому человек внутри неё принципиально ничего не может изменить [см. подробнее: 13, с. 4-5].

Едины учёные и в том, что восприятие виртуальной реальности носит ассоциативный характер, поэтому, с точки зрения информационного подхода, все нотные знаки музыкального текста мы рассматриваем как изоморфные (замещающие) структуры.

При интерпретации музыкального текста (и устного, и письменного) как осязаемой структуры виртуальной реальности мы будем исходить из того, что в наиболее полном виде его (текста) информационная природа представлена в актуальном состоянии, то есть в процессе воспроизведения (исполнения). Другими словами, музыкальный текст рассматривается нами как сообщение посредством изоморфизма нотных знаков об опыте познания музыкально-информационного поля.

В одной из своих работ, а именно: «Мелос как специфическая разновидность информационного поля», автор данной статьи писала о том, что в качестве музыкально-информационного поля можно рассматривать мелос. В частности, в статье говорилось о том, что, с точки зрения доминирующих теорий информации,

мелос может рассматриваться как *специфически музыкальная информация, не совпадающая с музыкальным «веществом» (тематизмом) и «энергией» (жанровым интонированием)* [8, с. 28-29].

Напомним, что очень близко к информационному пониманию мелоса подошёл Асафьев, о чём свидетельствуют следующие его высказывания: «...мелос выступает как то, что мыслится (то есть и чувствуется и постигается), но высказывается в интонации, то есть *поётся* со словом и без слова» [5, с. 83], и далее: «Итак, я остановился на названии “Мелос”, в чём для меня акцентировалось смысловое познавательное *проявление* музыки...» [4, с. 504].

Исходя из того, что мелос даёт нам представление о компонентах виртуальной реальности посредством изоморфизма нотных знаков, установление их соподчинённости открывает возможность проникновения в недоступную непосредственному наблюдению область «глубинной структуры» музыкального текста.

Остановимся на двух *базовых принципах соподчинения* нотных знаков:

— *состояния*, которые изоморфны неизменяемым нормам структурирования мелоса, своего рода музыкальным канонам: системе ладов, гармоническим функциям, ритмическим модусам и т. п.;

— *движения*, которые изоморфны изменяющимся структурам мелоса, возникающим (равно исчезающим) под воздействием конкретных «информационных программ»: индивидуальности автора, своеобразия замысла, изменения общепринятых норм музыкального языка и т. п.

Как следствие, распознавание соотношений «состояний» и «движений» в конкретном музыкальном тексте становится одним из главных факторов диалога сознаний. В рамках конкретного музыкального текста нотные знаки допускают вариативность ин-



терпретации по сравнению с их «архетипическим» значением. Наглядным примером может служить переменность диатонической и хроматической функций музыкального знака *си бекар* в начале Сонаты c-moll Моцарта, свидетельствующая о концентрации эмоциональной энергетики мелоса в творчестве венского классика:

Пример № 1.

В.А. Моцарт.

Соната для ф-п c-moll, I часть



В своеобразный *информационный тезаурус* конкретного нотного знака может входить его направленность на тип личности – участников диалога сознаний (интуит или сенсорик; экстраверт или интроверт и т. д.). Эта соотнесённость способствует пониманию качества (типа) виртуальной реальности музыкального текста.

А. Швейцер, анализируя музыкальный язык кантат И.С. Баха, пишет об особой любви композитора к передаче «движения волн», приводя в качестве примера кантату «Крадитесь, игривые волны», мелодический рисунок главного мотива которой перекликается с инструментальным сопровождением «Баркароты» Ф. Шуберта [22, с. 374].

И Бах, и Шуберт тяготеют к визуализации виртуальной реальности (визуальной наглядности мелоса), однако природа диалога сознаний у них существенно различается. Швейцер постоянно подчёркивает наличие живописности в музыкальных текстах Баха, причем это касается не только музыкальных картин, но и особенностей речевых реплик, например, в ариях басов в кантатах № 205 «Как весело буду смеяться», № 40 «...Ныне родился

тот, кто, победив, разможит тебе голову» и др. [22, с. 376–377]. В свою очередь, Шуберт применяет визуализацию мелоса для достижения эффекта декорационной сценографии – иллюзия «скачки через лес» в балладе «Лесной царь» на стихи И.В. Гёте, «замёрзший дом» в песне «Двойник» на стихи Г. Гейне и др.

Как уже говорилось выше, изоморфизм нотных знаков неоднозначен. Помимо состояний и движений, признаки которых можно обнаружить в стилевых и жанровых структурах музыкальных текстов, изоморфизм нотных знаков обусловлен и тем, в какой из трёх принципиально различающихся виртуальных реальностей (бытовой, философской и художественной) пребывает композитор в момент творческого акта.

В виртуальной бытовой (бытийной) реальности мелос структурируется в нотных знаках изоморфно господствующему в данный исторический период ритуалу (традиции). Например, многие современники недоумевали по поводу непривычных приемов формообразования в музыкальных текстах поздних произведений Бетховена. Дело в том, что в этот период композитор обратился, например, Arietta в фортепианной сонате op. 111, к напевному тематизму, изоморфному усилившемуся психологизму, возвышенно-созерцательному мировосприятию, в то время когда в сознании многих современников Бетховена всё ещё сильны были ощущения пассивности времен Французской буржуазной революции. Ф.Г. Вегелер, описывая мнение Бетховена о других композиторах, весьма проникательно заметил: «...Бетховен охотнее всего возвышается до сверхчувственного; Моцарт же наиболее велик, когда проникает в полноту чувственной естественной жизни, в сумасбродства и страсти, коренящиеся в человеческом сердце» [10, с. 82].

Вышеприведенный пример свидетельствует о неразрывном единстве самосознания творческой личности (личности композитора) с виртуальной бытовой (бытийной) реальностью.

Философская виртуальная реальность предполагает структурирование мелоса изоморфно «внутренней жизни сознания». В этом случае центр диалога сознаний смещается в сферу «автобиографичности» («лицо автора просвечивает сквозь музыкальный текст»), а сам музыкальный текст становится концептом актуальных духовных запросов.

Вспомним, какой общественный резонанс вызвало цитирование мелодии «Марсельезы» в «Венском карнавале» Р. Шумана. Другой пример – рождение новой виртуальной философской реальности в творчестве Арво Пярта, одного из наиболее ярких композиторов XX века. После принятия православия он резко изменил не только свой образ жизни, но и виртуальную философскую реальность, называя это “*tintinnabuli*” (лат. – «колокольчик»). Композитор исходил из того, что в музыкальном тексте достаточно изоморфизма простейших нотных знаков, чтобы включить мелос в виртуальный философский диалог смирения и самоотречённости, как это произошло, например, в его “*Pari intervallo*” («Равных интервалах») для четырёх блокфлейт. Говоря словами композитора, осуществилось «бегство в добровольную бедность»:

Пример № 2.

А. Пярт. *Pari intervallo*
для четырёх блокфлейт



Виртуальная художественная реальность предстает в музыкальном тексте как «процесс оформления звучащего вещества», иначе, как поиск уникальных нотных знаков, изоморфных персонифицированной музыкальной поэтике. В этом случае мелос структурируется с учетом поставленной композитором сверхзадачи на уровне, по В.П. Бобровскому, композиционного и драматургического профилей.

В современном социуме особенно заметно тяготение к тишине в сакральном смысле. В этом случае изоморфизм сакральности рождается на основе сопричастности мелоса к высшему, идеальному миру, что постигается путём «виртуального осязания божественной гармонии».

Именно здесь диалог сознаний выходит на уровень познания информационной сущности Вселенной, а музыкальный текст становится изоморфным космическим процессам.

Одним из наиболее распространённых приемов создания изоморфизма нотных знаков виртуальной художественной реальности выступает метафора. В качестве наглядного примера приведём «Тихие песни» В. Сильвестрова для фортепиано и баритона на стихи русских поэтов, занявших особое место в творчестве композитора. Каждая песня цикла является «метафорой безмолвия», когда человек погружён в виртуальный процесс самопознания, концентрируя внимание на очищении от любого шума, от «безмысленной мышью беготни». Отсюда приглушённый тон высказывания – *sotto voce*, «тихая динамическая шкала» (*p – pp*) с тонкой и детализированной нюансировкой [9, с. 34-37; 11, с. 39]. В целом же музыкальный текст цикла, с точки зрения виртуальной художественной реальности, представляет собой своего рода полилог сознаний; по мысли композитора, это «...“духовная Вавилонская башня” в



виде “большой формы”, маргинальность обитателей которой Сильвестров пытается преодолеть погружением в тишину посредством “приглушенного” слова, но не безмолвным созерцанием сакральной реальности» [9, с. 36].

В свою очередь, В. Мартынов выявляет виртуальную художественную реальность как «единый многомерный текст», целостность которого мешает осознать маргинальность мышления [7, с. 206].

Подводя итог вышесказанному, подчеркнем, что рассмотрение музыкального текста с позиции информационной теории открывает не только глубинные уровни музыкального текста в виде виртуальной реальности, но и расширяет горизонт постижения мелоса как музыкально-информационного поля путем включения новых источников музыкальной информации в практику создания музыкальных текстов.

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Акопян А.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
3. Аристотель. Вторая аналитика // Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 255–346.
4. Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. 512 с.
5. Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
6. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства: монография. СПб.: Композитор, 2006. 646 с.
7. Бродова И.А., Рослова П.А. Концепция духовности в творчестве композитора Владимира Мартынова (теоретический и практический аспекты) // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. Ярославль: ЯГПУ, 2013. № 1. Том 1 (Гуманитарные науки). С. 206–210.
8. Бродова И.А. Мелос как специфическая разновидность информационного поля // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I международной научно-практической конференции / науч. ред. О.В. Бочкарева. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. С. 28–31.
9. Бродова И.А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова // «Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития»: материалы II международной научно-практической конференции, 20-21 апреля 2017. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017. С. 34–37.
10. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступ. статья, коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2007. 224 с.
11. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. К. Сигов, А. Вайсбанд. Київ: Дух і Літера, 2012. 407 с.
12. Галатенко Ю.Н. Фуртанье М.-Ж. Текст как музыкальная партитура // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2014. № 2. С. 51–58.
13. Галкин А.И. Философские проблемы виртуальной реальности // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2004. № 4–5. С. 3–9.
14. Денисов А.В. Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2019. 189 с.
15. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд. СПб. [и др.]: Лань; Планета музыки, 2010. 427 с.

16. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
17. Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста. Волгоград: Издатель, 2005. 207 с.
18. Попов В.П. Организация. Тектология XXI: монография. СПб.: Алетейя, 2015. 232 с.
19. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста: монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 223 с.
20. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 4-е изд., испр. СПб. [и др.]: Лань; Планета музыки, 2014. 319 с.
21. Чичерин Г.В. Моцарт: исследовательский этюд. 4-е изд. Л.: Музыка, 1979. 256 с.
22. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.С. Друскина. М.: Музыка, 1994. 728 с.

Об авторе:

Бродова Ирина Анатольевна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой специальных дисциплин, заведующая секцией музыкального воспитания, профессор кафедры специальных дисциплин, Ярославский государственный театральный институт (150000, Ярославль, Россия), **ORCID: 0000-0002-5902-4803**, irinabrodova@yandex.ru

REFERENCES

1. Akopyan A.O. *Analiz glubinnoy struktury muzykal'nogo teksta* [Analysis of the Deep Structure of the Musical Text]. Moscow: Praktika, 1995. 256 p.
2. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
3. Aristotel'. *Vtoraya analitika* [Second Analytics]. *Sochineniya*: v 4 tomakh. Tom 2 [Essays: in 4 vols. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1978, pp. 255–346.
4. Asaf'ev B.V. *O sebe* [About myself]. *Vospominaniya o B.V. Asaf'ev* [Memoirs of B.V. Asafyev]. Compiler by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzyka, 1974. 512 p.
5. Asaf'ev B.V. *Simfonicheskie etudy* [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka, 1970. 264 p.
6. Bonfel'd M.Sh. *Muzyka: Yazyk. Rech': opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva*: monografiya [Music: Language. Speech: the Experience of a Systematic Study of Musical art: a Monograph]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 646 p.
7. Brodova I.A., Roslova P.A. *Kontseptsiya dukhovnosti v tvorchestve kompozitora Vladimira Martynova (teoreticheskiy i prakticheskiy aspekty)* [The Concept of Spirituality in the Work of the Composer Vladimir Martynov (Theoretical and Practical Aspects)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. Gumanitarnye nauki* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin. Humanitarian Sciences]. Yaroslavl: YaGPU, 2013. No. 1. Volume 1 (Humanities), pp. 206–210.
8. Brodova I.A. *Melos kak spetsificheskaya raznovidnost' informatsionnogo polya* [Melos as a Specific Variety of the Information Field]. *Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: innovatsionnye puti razvitiya*: materialy I mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Musical Culture and Education: Innovative Ways of Development: Materials of the I International Scientific and Practical Conference]. Scientific ed. by O.V. Bochkareva. Yaroslavl: YaGPU, 2016, pp. 28–31.
9. Brodova I.A. *O sakral'nom smysle tishiny v «Tikhikh pesnyakh» Valentina Sil'vestrova* [About the Sacred Meaning of Silence in “Quiet Songs” by Valentin Silvestrov]. *Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: innovatsionnye puti razvitiya*: materialy



II mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 20–21 aprelya 2017 [Musical Culture and Education: Innovative Ways of Development: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference, April 20–21, 2017]. Yaroslavl: YaGPU, 2017, pp. 34–37.

10. *Vspominaya Betkhovena: biograficheskie zametki Frantsa Vegelera i Ferdinanda Risa* [Remembering Beethoven: Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Rees]. Trans. from German, introductory article, comments by L. Kirillina. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 224 p.

11. *Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym* [Meetings with Valentin Silvestrov]. Compiler by K. Sigov, A. Weisband. Kiev: Dukh i Litera, 2012. 407 p.

12. Galatenko Yu.N. Furtan'e M.-Zh. Tekst kak muzykal'naya partitura [Text as a Musical Score]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie* [Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies]. 2014. No. 2, pp. 51–58.

13. Galkin A.I. Filosofskie problemy virtual'noy real'nosti [Philosophical problems of virtual reality]. *Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region. Obshchestvennye nauki* [Izvestiya Vuzov. The North Caucasus Region. Social Sciences]. 2004. No. 4–5, pp. 3–9.

14. Denisov A.V. *Metamorfozy muzykal'nogo teksta: monografiya* [Metamorphoses of a Musical Text: a Monograph]. 2nd edition revised and enlarged. Moscow: Yurayt, 2019. 189 p.

15. Kudryashov A.Yu. *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i vuzov iskusstv* [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music of the XVII–XX Centuries: a Textbook for Music Universities and Universities of Arts]. 2nd edition. St. Petersburg [and etc]: Lan'; Planeta muzyki, 2010. 427 p.

16. Nazaykinskiy E.V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka, 1988. 254 p.

17. Osadchaya O.Yu. *Mifologiya muzykal'nogo teksta* [The Mythology of the Musical Text]. Volgograd: Izdatel', 2005. 207 p.

18. Popov V.P. *Organizatsiya. Tektologiya XXI: monografiya* [Organization. Tectology XXI: monograph]. – St. Petersburg: Aleteya, 2015. 232 p.

19. Stogniy I.S. *Konnotativnye svoystva muzykal'nogo teksta: monografiya* [Connotative Properties of a Musical Text: Monograph]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2013. 223 p.

20. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie dlya studentov vuzov iskusstv i kul'tury* [Music as an Art Form: Textbook for Students of Universities of Arts and Culture]. 4th edition revised. St. Petersburg [and etc]: Lan'; Planeta muzyki, 2014. 319 p.

21. Chicherin G.V. *Motsart: Issledovatel'skiy etyud* [Mozart: A Research Etude]. 4th edition. Leningrad: Muzyka, 1979. 256 p.

22. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Translation from German by Ya.S. Druskin. Moscow: Muzyka, 1994. 728 p.

About the author:

Irina A. Brodova, Ph.D. (Arts), Professor at the Special Disciplines Department, Head of the Special Disciplines Department, Head of the Music Education Section, Yaroslavl State Drama Institute, **ORCID: 0000-0002-5902-4803**, irinabrodova@yandex.ru



А. В. БУЛЫЧЁВА

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1163-7344*

**Партесная музыка Фёдора Редрикова:
вопросы атрибуции и датировки**

В статье собрана информация о сочинениях в партесном стиле, подписанных именем Фёдора Редрикова. В общей сложности выявлено восемнадцать произведений. Критически рассмотрены сведения о жизни и творчестве Редрикова, сообщаемые Николаем Фёдоровичем Финдейзенем, и атрибуция некоторых партесных сочинений, партитуры которых были составлены в Синодальном училище под руководством Степана Васильевича Смоленского. Благодаря обнаружению монограммы Фёдора Редрикова удалось – по крайней мере, предположительно – установить временные и географические рамки его деятельности. Монограмма находится в рукописи, происходящей из города Переславль-Залесский, которая датируется концом 1740-х – началом 1750-х годов. По-видимому, деятельность композитора относится к этому периоду, и он происходил из переславской ветви дворянского рода Редриковых. О музыкальном стиле Фёдора Редрикова на данном этапе можно судить на основании концерта «Людие, предиграйте», партитура которого размещена нами в открытом доступе. Она свидетельствует о высоком уровне коллективов, с которыми работал композитор, и о широком применении приёмов имитационного письма. А также о сложности гармонического языка в партесной музыке середины XVIII века, ряд особенностей которого на сегодня не имеют теоретического объяснения.

Ключевые слова: Фёдор Редриков, Степан Васильевич Смоленский, русское барокко, Служба Божия, партесный концерт, атрибуция.

Для цитирования / For citation: Булычева А.В. Партесная музыка Фёдора Редрикова: вопросы атрибуции и датировки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 58–69. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.058-069.

ANNA V. BULYCHEVA

*Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1163-7344*

**Part-Singing Music by Fyodor Redrikov:
Problems of Attribution and Dating**

The article contains information about the pieces in the part-singing style, signed with Fyodor Redrikov name. In total, there are eighteen such works. The information about the Redrikov's life and work, reported by Nikolai Fyodorovich Findeisen, and the attribution of some part-singing



compositions, the scores of which were compiled in the Synodal School under Stepan Vasilyevich Smolensky direction are critically examined. Thanks to discovering Fyodor Redrikov's monogram it became possible, at least, presumably, to establish the time and geographical scope of his activity. The monogram is found in a manuscript originating from the city of Pereslavl-Zalessky, which dates from the late 1740s – early 1750s. Apparently, Redrikov's activity belonged to that period; and the composer himself originated from the Pereslavl branch of the noble Redrikovs family. Fyodor Redrikov's musical style can be outlined on the basis of the concerto "Rejoice, people, while waiting", the score of which is posted by us in the public domain. It testifies to the high level of the collectives with which the composer worked and to the wide use of imitation technique as well as about the complexity of the harmonic language in the part-singing music in the middle of the 18th century, some features of which still have no theoretical explanation.

Keywords: Fyodor Redrikov, Stepan Vasilyevich Smolensky, Russian Baroque, Liturgy, part-singing concerto, attribution

Фёдор Редриков – один из десятков русских композиторов эпохи барокко, чьё имя почти неизменно упоминается в связи с партесным пением, но с чьим творчеством познакомиться пока нет возможности¹. Отправной точкой для исследователей стало упоминание Редрикова в статье Степана Васильевича Смоленского «О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения», где помещён список русских композиторов конца XVII – начала XVIII столетий, составленный по материалам Синодального певческого собрания. В нём тридцать семь имён и монограмм. Редриков занимает в этом списке почётное второе место после Василия Титова [6, с. 231]. Объяснение этому находится в более ранней работе Смоленского, где Редриков назван «более других встречаемым» в рукописях [7, с. 200]. О том, что отдельные сочинения композитора предполагалось включить в программы Исторических концертов Синодального училища, свидетельствуют их партитуры, составленные под руководством Смоленского и сохранившиеся в его архиве.

О наследии авторов партесных сочинений Смоленский сказал: «...может быть,

большая часть этих трудов есть бездарные писания, стоящие не более потраченной на них бумаги, но кто поручится, что в малой оставшейся части не найдутся прекрасные произведения, забытые у нас под напором иностранных музыкантов?» [6, с. 231]. В наше время трудно встретить столь суровое отношение к старинной музыке. Чем больше сочинений XVII–XVIII веков возвращается к жизни, тем больше обнаруживается среди них «прекрасных произведений».

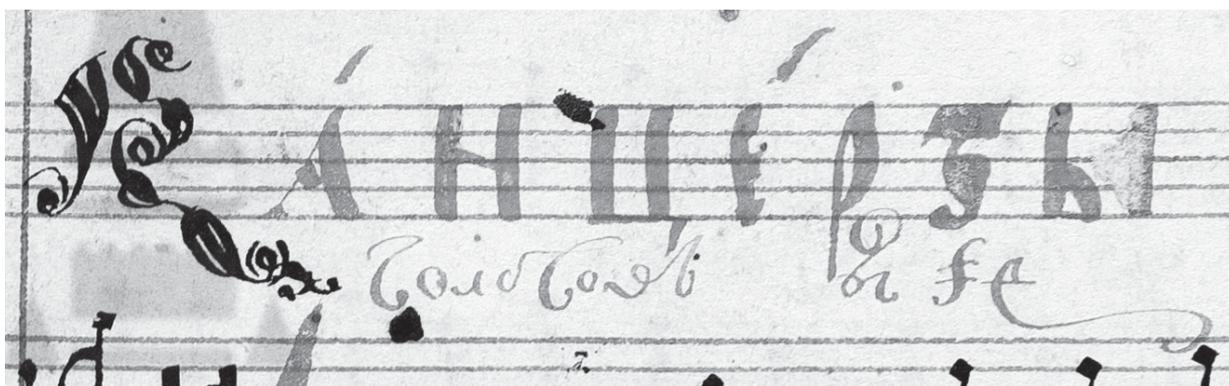
Основным источником сведений о Редрикове до недавнего времени служили строки из монументального труда Николая Фёдоровича Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века». На его страницах имя композитора встречается трижды: он упомянут среди московских композиторов партесного стиля [8, с. 295], назван «московским регентом» и «автором 2-х концертов и 8 служб на 12 голосов» [8, с. 302] и помещён в «Кратком обзоре певчих дьяков, композиторов и теоретиков XVI–XVII веков». В обзоре о нём говорится: «Редриков Фёдор, регент и композитор московский. Соч[инения] 8 служб божиих, 2 концерта (в библиотеке) б[ывшего] Синод[ального] учил[ища] церк[ов-]

ного] пения в Москве²). В 1795 г. муз[ыкальный] маг[азин] Христ[иана] Гене в Москве объявлял о продаже его стихир на 12 праздников, на 2 хора (8 гол[осов]), см. “Моск[овские] вед[омости]” 1795, № 98. По-видимому, отец или родственник Ф. Редрикова – Боголеп Редриков, соборный старец (ум. в 1636 г.), погребён в Троице-Сергиевой лавре (“Моск[овский] Некрополь”, I, с. 117)» [8, с. 333]. К сожалению, Финдейзен не указал источника сведений о том, что Фёдор Редриков жил в Москве и был регентом. Прочая же сообщаемая им информация должна быть, как минимум, скорректирована.

Целиком посвящена композитору статья Наталии Валерьевны Гурьевой [5]. Исследователь пишет о двух ветвях рода Редриковых – переславской и новгородской, резюмируя: «Мы склоняемся ко второй версии – о новгородских корнях композитора Фёдора Редрикова» [5, с. 164]. В статье отмечается, что представители рода Редриковых появились в Москве в конце XVII века. Относительно хронологии высказывается два предположения: он мог жить и работать либо в годы правления Елизаветы Петровны (1741–1762), либо «во второй половине XVII – начале XVIII века» [5, с. 164]. Число обнаруженных Гурьевой сочинений Редрикова почти совпадает с данными Финдейзена: восемь Служб Божиих и три концерта.

В процессе составления каталога духовной музыки русского барокко я встретила сочинения Фёдора Редрикова в двадцати пяти рукописях из пяти музеев и библиотек Москвы, Петербурга и Киева. Их изучение позволило уточнить как время и место деятельности композитора, так и число его произведений.

Ключевым источником оказалась рукопись из Государственного исторического музея, в которой под номером 100 помещён концерт на двенадцать голосов «Людие, предиграйте»³. В каждой из партий концерт сопровождается киноварной монограммой «к fr» (см. илл. 1; только в партии третьего альта монограмма – с кириллической «ф»). Буква «к» в монограммах из партесных рукописей означает «композиция» или «компоновал», а из композиторов русского барокко известен лишь один с инициалами «Ф. Р.». Согласно маргиналиям, рукопись происходит из Спасо-Преображенского собора города Переславль-Залесский и по филиграням датируется концом 1740-х – началом 1750-х годов⁴. Наличие монограммы позволяет предположить, что перед нами либо автограф, либо авторизованная копия. А значит, велика вероятность того, что Фёдор Редриков происходил из переславских дворян и работал в 1740–1750-х годах, то есть в годы правления Елизаветы Петровны⁵.



Илл. 1. Монограмма Фёдора Редрикова. Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, ед. хр. 111/1, л. 108.



Предположение о переславском происхождении Редрикова и о времени его деятельности подтверждается тем, что среди всех партесных сборников, содержащих его сочинения, упомянутый является наиболее ранним. Другие рукописи, по которым во второй половине XVIII века пели в Петербурге, Москве, Киеве, Александрове, Ярославле, Костроме, в Дорогобужском уезде Смоленской губернии и в Пыскорском монастыре (Пермский край), были созданы между концом 1750-х и началом 1790-х годов. Имя Редрикова (либо его монограмма) присутствует в семи источниках. Помимо уже названной рукописи это один сборник из находившегося в Петербурге Новгородского архиерейского дома⁶, один сборник из Александрова⁷, один – неустановленного происхождения⁸ и три, вышедшие из семейного скриптория Ивашевых⁹. Согласно маргиналиям в рукописях, члены этой семьи работали в Москве, а затем в Александрове, откуда до Переславля-Залесского всего сорок километров.

Переславская ветвь дворян Редриковых была весьма многочисленной. И сегодня в двадцати километрах от Сергиева Посада (по пути в Переславль) существует деревня Редриковы Горы. В Смутное время воеводы Юрий и Афанасий Редриковы, старец Боголеп Редриков и их младшие родственники обороняли Троице-Сергиеву лавру. Увы, другие представители рода служили в войске гетмана Сапеги и были среди осаждавших монастырь. Александр Николаевич Островский показал этот трагический раскол семьи в драматической хронике «Тушино» (1866), где действуют Дементий Редриков, его безымянная жена, сыновья Максим и Николай. На сюжет пьесы Островского написана опера Павла Ивановича Бларамберга «Тушинцы», в 1895 году поставленная в Москве в Большом театре. Когда Смолен-

ский проводил Исторические концерты и составлял список композиторов русского барокко, на сцене Большого пели Степан, Марфа, Максим и Николай Редриковы, прототипами которых послужили родственники композитора.

Ничто не противоречит словам Финдейзена о Редрикове как о «московском регенте», но и доказательств этому на сегодня нет. Фёдор Редриков равным образом мог жить в Переславле, Александрове, Сергиевом Посаде или в одном из родовых имений. Деятельность профессионального певчего, регента и даже священника была для человека дворянского происхождения малотипичной. Однако избравшим военную или гражданскую службу не возбранялось сочинять музыку.

В сохранившихся до наших дней рукописях именем Редрикова подписаны в общей сложности пять Служб Божиих на двенадцать голосов, две Службы на 6 голосов, девять концертов на двенадцать голосов, одна Херувимская для того же состава и один трёхголосный концерт. Такой круг жанров – Службы, концерты и отдельная, не входящая в состав Службы Херувимская – типичен для партесной музыки середины XVIII века. А вот партесные стихиры в этот период являются огромной редкостью. В объявлении о продаже нот, обнаруженном Финдейзеном на страницах «Московских ведомостей», «Стихеры на 12 праздников» Редрикова упомянуты вслед за концертами Бортнянского и Щербакова, сочинёнными уже не в старом (партесном, барочном), а в новом (классическом) стиле. Объявление было напечатано в № 98 за 1795 год и повторено в № 100 и 101¹⁰.

Каких-либо следов стихир Редрикова обнаружить пока не удалось. Из его десяти концертов восемь написаны на слова псалмов. Это концерты «Блажен муж, бояйся Господа», «Воспойте Госпо-

деви песнь нову», «Вси языцы восплещите руками», «Господи, силою Твоею», «Господь просвещение мое», «Изми мя, Господи», «Услышит тя Господь в день печали». Текст трёхголосного концерта «Скажи ми, Господи, путь» является парафразой 142 псалма¹¹. Концерт «Людие, предиграйте» написан на слова тропаря предпразднеству Успения Богородицы, а единственный известный концерт Редрикова на слова стихиры – «Благий рабе верный» – посвящён не Дванадцатым праздникам, но святителю Николаю.

Наиболее достоверной можно считать атрибуцию Редрикову двух концертов – «Благий рабе верный» и «Людие, предиграйте». Они дошли до нас, соответственно, в тринадцати и в пяти списках, а также в переложении на шестнадцать голосов. Имя композитора указано в рукописи из Переславля-Залесского¹².

Число списков концертов «Блажен муж, бояйся Господа», «Воспойте Господеви песнь нову», «Господь просвещение мое»¹³, «Изми мя, Господи» и «Услышит тя Господь в день печали» колеблется от двух до семи (концерт «Господь просвещение мое» сохранился также в переложении на три голоса). Наиболее ранние источники текста первых двух сочинений датируются 1750–1760-ми, остальных трёх – 1760–1770-ми годами. Авторство Редрикова в четырёх случаях впервые указано в рукописи из скриптория Ивашевых, созданной в 1774 году¹⁴. Автор концерта «Изми мя, Господи» упомянут в позднейшем сборнике из этого скриптория¹⁵, который по филиграням датируется 1780-ми годами [1, с. 29], но маргиналии Николая Ивашева указывают на возможность его составления вплоть до 1794 года.

Наконец, концерты «Вси языцы восплещите руками», «Господи, силою Твоею» и Херувимская записаны только в этом последнем источнике. Они сохранились не

полностью (в комплекте отсутствует партия третьего баса), а их атрибуцию Редрикову можно поставить под сомнение в силу некоторых особенностей сборника. Так, Службы Редрикова представлены здесь лишь в виде фрагментов (см. ниже), а «Всенощная господина Титова» в этой рукописи включает девять песнопений, из которых Василию Титову принадлежат только три [1, с. 37].

К этому же позднему источнику, главным образом, обращался при реконструкции партитур Редрикова Смоленский. В его архиве, хранящемся в Отделе письменных источников Государственного исторического музея (ф. 379) находятся партитуры концерта «Господи, силою Твоею», Херувимской (ед. хр. 22) и концерта «Господь просвещение мое» (ед. хр. 48) – все без партии третьего баса. Автором Херувимской указан Редриков, автором концерта «Господи, силою Твоею» – Василий Виноградов¹⁶, концерт «Господь просвещение мое» записан как анонимный. Там же (ед. хр. 48) помещена семиголосная партитура под названием «Херувимская веселого распева с выходами. Соч. Фёдора Редрикова». Выяснить, по какому источнику была составлена эта партитура и имеет ли она какое-либо отношение к Редрикову, пока не удалось.

Обратимся к двенадцатиголосному концерту Редрикова «Людие, предиграйте». Партитура, размещённая на сайте «Хорист.ру», составлена нами по наиболее раннему источнику – предполагаемому автографу композитора¹⁷. Недостающие в комплекте партии второго дисканта и третьего баса приведены по единственному полному комплекту голосов¹⁸. Редакторские знаки добавлены в скобках. Над нотными строками помещены случайные знаки, присутствующие в рукописных партиях, но вступающие в противоречие с гармонией. Наиболее сложен для чтения



такт 47, где гармонию можно трактовать по-разному (проставленные в рукописи знаки позволяют представить этот такт также в тональности си-бемоль мажор). В такте 90 встречается типичное для партесного стиля середины XVIII века сочетание в одном аккорде звуков си-бемоль, ре-диез и фа-диез. Теоретического объяснения ему пока нет, при редактировании партитур приходится руководствоваться ладовым контекстом и собственным вкусом.

Концерт написан в тоне G ¹⁹. В 132 тактах музыки распет текст из тридцати слов, таким образом, отношение числа тактов к числу слов равно 4,4. Для сравнения, среднее соотношение числа тактов и слов в концертах Василия Титова Дванадцатым праздникам – около 2, лишь в концерте «Богоотец убо Давид» оно иное – 5,1 [2, с. 124–125], то есть у Редрикова слова повторяются гораздо более интенсивно.

Концерт «Людие, предиграйте» открывается двенадцатиголосной стреттной имитацией. В соответствии с традициями русской партесной музыки применена квартовая имитация (в данном случае в нижнюю квинту). Редриков интенсивно использует каноническую технику и строит форму, отчасти близкую мотетной, в которой противопоставление ансамблевых эпизодов и tutti играет скорее подчинённую роль. Конечно, нельзя судить о стиле композитора по одному сочинению. Но на основании знакомства с концертом «Людие, предиграйте» можно, по крайней мере, утверждать, что Редриков на высоком уровне владел полифонической техникой и был продолжателем традиций Василия Титова.

Наибольшую трудность представляет атрибуция Служб Божиих Редрикова. Финдейзен получил число восемь, сложив все подписанные именем композитора сочинения из двенадцатиголосных рукописей, собранных в Синодальном училище.

Ситуация со Службами Редрикова в своем роде уникальна: все дошедшие до наших дней списки содержат имя автора (хотя в музыке русского барокко указаниями на авторство, как правило, сопровождаются лишь отдельные копии сочинений). Имя Редрикова отсутствует, если Служба помещена в переложении для другого числа голосов либо списаны только отдельные части. В двух случаях именем Редрикова помечены циклы, скомпилированные копиистом из фрагментов разных сочинений. Кроме того, Финдейзен, возможно, принял два списка одной Службы за различные сочинения.

Перечислим двенадцатиголосные Службы Божии Редрикова, начав с тех, которые дошли до нас в наиболее ранних источниках.

Первая Служба в тоне G целиком представлена в трёх рукописях. В первой из них, которая датируется 1750–1760-ми годами и происходит из Александрова²⁰, она записана как № 2 и названа «Служба Редрикова». Две другие рукописи появились чуть позже и датируются 1760-ми – началом 1770-х годов. Нумерация в них более дробная, Служба разделена на пять частей, каждая из которых имеет отдельный номер²¹. Цикл включает в себя следующие части: «Слава и ныне... Единородный Сыне» (G), «Кирие элейсон» (C), «Придите, поклонимся» (G), Трисвятое (G), «Херувимская» (G) и «Достойно есть» (G). Служба также сохранилась в переложении на шестнадцать голосов²². В этом списке отсутствуют «Придите, поклонимся» и Трисвятое.

В более поздних сборниках присутствуют лишь отдельные части из этой Службы. В уже упоминавшейся рукописи из скриптория Ивашевых²³ «Слава и ныне... Единородный Сыне», «Кирие элейсон» и «Херувимская» входят в состав двух различных циклов, каждый

из которых озаглавлен «Служба Божия Редрикова» (подробнее о них будет сказано ниже). «Достойно есть» входит в состав анонимного цикла, помещённого под № 8 и озаглавленного «Херувимская с Достойном малая», причём «Херувимская» принадлежит другому композитору – Николаю Калачникову. В позднейшей рукописи²⁴ «Достойно есть» входит в состав анонимной «Херувимской з Достойном» (№ 21, автор «Херувимской» неизвестен).

Вторая Служба в тоне G сохранилась в единственном списке²⁵. Сочинение помещено под названием «Служба Божия, творение Федора Редрикова», причём имя Фёдор начинается с латинской “f” (в этом можно усмотреть связь с монограммой «k fr» в партиях концерта «Людие, предиграйте»). В цикле только три части: «Слава и ныне... Единородный Сыне» (G), «Кирие элейсон» (C) и «Херувимская песнь» (G).

Служба в тоне D записана в упомянутых выше сборниках²⁶. В ней четыре части: «Слава и ныне... Единородный Сыне», «Кирие элейсон», «Херувимская» и «Достойно есть». Все они – в тоне D. Отсутствующую партию второго баса частично можно восстановить, поскольку две части Службы помещены под названием «Херувимская с Достойном» (без указания авторства) в более позднем источнике²⁷.

Служба в тоне a целиком записана в единственном источнике, от которого сохранилась лишь партия первого дисканта²⁸. В цикле пять частей: «Слава и ныне... Единородный Сыне», «Кирие элейсон», Трисвятое, «Херувимская» и «Достойно есть». Все они написаны в основном тоне. Можно восстановить партитуры двух последних частей, поскольку Ивашевы включили их в состав одной из скомпилированных ими Служб²⁹. Кроме того, «Херувимская» записана как отдель-

ное сочинение в одном из поздних партесных сборников³⁰. «Достойно есть» – тоже как отдельное сочинение – присутствует в другом сборнике³¹.

Служба в тоне C находится в неоднократно упоминавшейся рукописи³², где она записана как № 30 под названием «Служба Божия Редрикова». В этом сборнике нам уже встретилось несколько компиляций, явно не соответствующих авторскому замыслу. Однако все четыре части данной Службы – «Слава и ныне... Единородный Сыне», «Кирие элейсон», «Херувимская» и «Достойно есть» – написаны в одном тоне, что свидетельствует в пользу единства цикла. Две последние части помещены также в позднейшем сборнике³³ под названием «Херувимская с Достойном».

Возможно, «Херувимская» (C), помещённая в позднейшем из двенадцатиголосных сборников³⁴ и в своё время обратившая на себя внимание Смоленского, является фрагментом ещё одной, несохранившейся Службы.

Что же представляют собой две «Службы Божии Редрикова»³⁵, принятые Финдейзенем за подлинные сочинения этого композитора? Цикл, помещённый под № 3, представляет собой компиляцию из музыки разных авторов, написанной в разных тонах. «Слава и ныне... Единородный Сыне» и «Кирие элейсон» (G) взяты из Службы Иоанна Колпенского³⁶. Трисвятое (C) заимствовано из Службы Василия Титова на 24 голоса, при этом размер изменён с 3/1 на 3/2. «Херувимская» (G) – единственная часть, которая принадлежит Редрикову (см. Первую Службу в тоне G). «Достойно есть» (C) в другой рукописи из скриптория Ивашевых находится в составе анонимной «Службы полной»³⁷.

Значительно проще составлен цикл, помещённый под № 5. Все его части принадлежат Редрикову: «Слава и ныне...



Единородный Сыне» и «Кирие элейсон» заимствованы из Первой Службы в тоне *G*, «Херувимская» и «Достойно есть» – из Службы в тоне *a*.

Вышедшие из-под пера Ивашевых партесные рукописи тщательно переписаны, красиво оформлены и, в сравнении с большинством источников музыки русского барокко, хорошо сохранились. Поэтому изучение наследия Редрикова обычно начинают с них. Однако сравнение с другими источниками Служб композитора ставит в тупик. Оказывается, что наиболее ранняя рукопись³⁸ не входит в противоречие с материалами других сборников. Но в более поздней рукописи из отдельных частей Служб составлены новые циклы, а в позднейшей присутствуют только отдельные фрагменты³⁹. Все эти сборники составлены одним и тем же человеком – Николаем Ивашевым, при участии его сына Петра и, возможно, также сына Ивана. Что же побудило копиистов настолько по-разному представлять одни и те же сочинения? Единственное объяснение, которое можно предложить, состоит в том, что сборники, составлявшиеся Ивашевыми в разные десятилетия (от 1760-х до начала 1790-х годов), отражали изменения, с годами происходившие в клиросной практике.

Две Службы на шесть голосов (для двух дискантов, двух теноров и двух басов) также представляют загадку. Они записаны в единственной рукописи⁴⁰, которая по филиграммам датируется второй половиной 1780 – началом 1790-х годов [3, с. 89]. На полях партий по слогам записаны фразы, которые чередуются в различном порядке: «Сии шестиголосныя книги регистратора Фёдора Сивцова», «Писал сам своею рукою» и «1790 году». Таким образом, сборник является одним из позднейших источников партесного репертуара. Он появился, когда уже треть десятиле-

тие шло вытеснение духовной музыки в партесном стиле новыми «итальянскими» сочинениями, на первых порах зачастую написанными иностранными авторами. Сборник интересен также тем, что в партии первого баса находится реестр с указаниями «Петь сколько минут»: обозначена продолжительность сочинений. Общий объём записанной музыки Фёдор Сивцов оценил в 10 часов 48 минут. Рукопись могла бы стать бесценным (едва ли не единственным!) свидетельством о темпе партесной музыки. Однако попытка петь, укладываясь в указанный хронометраж, показывает, что составитель, по-видимому, руководствовался числом тактов, но ошибся и указал продолжительность вдвое больше реальной.

Шестиголосная Служба в тоне *C* (№ 12–14) в реестрах в партиях первого баса и второго тенора обозначена как «Редрикова», кроме того, в партии первого баса она озаглавлена «Служба Божия Фёдора Редрикова». № 12 объединяет части «Слава и ныне... Единородный Сыне»⁴¹, «Кирие элейсон», «Приидите, поклонимся» и Трисвятое, которые, согласно указанию в реестре, в совокупности делятся три минуты. Под № 13 помещена «Херувимская» (пять минут), под № 14 – «Достойно есть» (три минуты). Ещё одна Служба, обозначенная в реестре в партии первого баса как «евожь 2-я», включает части: «Слава и ныне... Единородный Сыне» и «Кирие элейсон» (№ 15, тоны *C* и *G*, четыре минуты), «Херувимская» (№ 16, тон *G*, пять минут) и «Достойно есть» (№ 17, тон *G*, пять минут). Тональный план второй Службы заставляет предположить, что она является позднейшей компиляцией частей разных литургических циклов.

Пока не удалось обнаружить тождества какой-либо из частей этих двух Служб иным сочинениям Редрикова. Совпадений

с музыкой других авторов или анонимов также не найдено. Н. Гурьева отмечает в музыке обоих циклов «многократные каденционные остановки на неполных трезвучиях – как правило, без квинтового тона» [5, с. 168]. Это можно объяснить двояко. Возможно, Службы предназначены для восьми голосов, но партии альтов были утеряны [5, с. 168]. В пользу этой версии говорят не только пропущенные тоны аккордов, но и тесситурный разрыв между вторым дискантом и первым тенором, часто превышающий октаву. Но есть и вторая возможность: «Мы не исключаем и вероятность того, что восьми- и двенадцатиголосные Службы Редрикова были адаптированы для шестиголосного состава, поэтому аккордовая вертикаль иногда и оказывается неполной» [5, с. 169]. В пользу этой версии говорят и маргиналии Фёдора Сивцова: «Сии шестиголосныя книги...». Также нужно отметить, что в этом позднем сборнике немало переложений старинных двенадцатиголосных концертов. Так, под № 33 помещён концерт Василия Титова «Прежде шести дней бытия Пасхи», весьма топорно переделанный на шесть голосов. Из 122 тактов оригинала оставлен только 91 (при этом

указана совершенно невероятная продолжительность исполнения – семь минут вместо трёх). Вполне возможно, что и Службы Редрикова в годы, когда барочная традиция многохорного пения уходила в историю, были переложены для меньшего числа партий, причём сделано это было далеко небезукоризненно.

Сочинения Редрикова жили в певческой практике с 1740-х годов, по меньшей мере, до конца XVIII века. Попытке Смоленского возродить их помешало прекращение в 1895 году Исторических концертов Синодального училища. Как удалось установить, в наследии композитора – не менее восемнадцати сочинений. Большая часть их может быть целиком восстановлена по источникам, при условии же реконструкции отдельных партий восстановить можно почти все. Нет никаких сомнений, что в процессе этой работы «найдутся прекрасные произведения» русского барокко.

Статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 19-012-00174\19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве шага к изменению этой ситуации партитура концерта на двенадцать голосов «Людие, предиграйте» размещена на сайте «Хорист.ру»: <https://horist.ru/forum/index.php?showtopic=24397>. (Дата обращения: 10.05.2021).

² Ныне хранится в фондах Государственного исторического музея и Российского национального музея музыки.

³ Собрание концертов и партесных сочинений // ГИМ, Синодальное певческое со-

брание, ед. хр. 111. Орфография приводится в соответствии с наиболее ранним нотным источником.

⁴ Благодарю Александру Валентиновну Александрину за помощь в датировке этой и других упоминаемых в статье рукописей.

⁵ Финдейзен отнёс деятельность Редрикова к XVII веку, но это скорее досадная случайность. Ведь следом за Редриковым в «Кратком обзоре певчих... XVI–XVII веков» идет Яков Резвицкий, в 1723 году сочинив-



ший Службу на восемь голосов, о чем упоминает сам Финдейзен [8, с. 333]. Столь явное хронологическое противоречие возникло из-за того, что в выпусках, посвященных XVIII веку, Финдейзен уже ничего не говорит о духовной музыке: для него её развитие словно бы завершилось в XVII столетии.

⁶ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 355.

⁷ Собрание партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 112.

⁸ Песнопения Литургии на линейных нотах // Российская государственная библиотека, ф. 379, ед. хр. 121.1.

⁹ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90; Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епархиальное певческое собрание, ед. хр. 1; Сборник богослужебных песнопений на 12 голосов // Российский национальный музей музыки, ф. 283, ед. хр. 174–176, 663–670.

¹⁰ Благодарю Антонину Викторовну Лебедеву-Емелину за эти сведения.

¹¹ Концерт для двух теноров и баса, по-видимому, сохранился в единственном списке (ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 6). Благодарю Ирину Валерьевну Герасимову за информацию об этом сочинении.

¹² Собрание концертов и партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 111.

¹³ Этот концерт упоминает Татьяна Феодосьевна Владышевская [4, с. 87].

¹⁴ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90.

¹⁵ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1.

¹⁶ Вероятно, контаминация имен композитора середины XVIII века Василия Виноградского и протоиерея Михаила Александровича Виноградова (1809–1888), чей концерт «Ныне вся исполнишася света» (1887) исполнялся Синодальным хором. Партитура концерта хранится в одной папке с указанными сочинениями (ед. хр. 22).

¹⁷ Собрание концертов и партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 111.

¹⁸ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90.

¹⁹ Теория лада в музыке русского барокко ещё требует разработки. Автор придерживается следующей гипотезы: при появлении в России партесного пения была принята и адаптирована для пения а cappella распространённая в Западной Европе на протяжении XVII века система восьми церковных тонов: d, g, a, e, C, F, d (D), G. Если расположить их по частоте употребления в партесной музыке, порядок будет следующим: G, C, a, d, g, F, e, D.

²⁰ Собрание партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 112, неполный комплект партий без второго альтя и третьего хора.

²¹ «Служба 3-я творения Фёдора Редрикова» // РНММ, ф. 283, ед. хр. 174–176 и 663–670, № 24–28, неполный комплект партий без второго баса; «Служба 12-я, Фёдора Редрикова» // РГБ, ф. 379, ед. хр. 121.1, № 71–75, партия первого дисканта.

²² «Служба Божия № 9» // РНБ, ф. 775, Q 2982, партия четвёртого альтя.

²³ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90.

²⁴ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1.

²⁵ Собрание партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 112 № 5.

²⁶ «Служба 4-я творения Фёдора Редрикова» // РНММ, ф. 283, ед. хр. 174–176 и 663–670, № 29–31; «Служба 11-я, Фёдора Редрикова» // РГБ, ф. 379, ед. хр. 121.1, № 68–70.

²⁷ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90, № 21.

²⁸ «Служба 10-я, Редрикова» // РГБ, ф. 379, ед. хр. 121.1, № 64–67.

²⁹ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90, № 5.

³⁰ Концерты на 16 голосов // РНММ, ф. 283, ед. хр. 282, № 8, партия второго баса.

³¹ Литургия 16-тиголосная // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 1316, III, № [23], неполный комплект партий без первого баса.

³² Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90.

³³ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1, № 23.

³⁴ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1, № 313.

³⁵ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90, № 3 и 5.

³⁶ Духовные концерты // РНММ, ф. 283, ед. хр. 148 и 614–618, № 1; нотные примеры см.: [5, с. 167–168].

³⁷ Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1, № 20.

³⁸ Сборник богослужебных песнопений на 12 голосов // РНММ, ф. 283, ед. хр. 174–176 и 663–670.

³⁹ Сборник Служб, концертов и др. // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 90; Собрание 12-тиголосных сочинений // ГИМ, Епарх. певч., ед. хр. 1.

⁴⁰ Собрание 6-ти и 6-миголосных партесных сочинений // ГИМ, Син. певч., ед. хр. 248.

⁴¹ Нотные примеры см.: [5, с. 168–169].

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрина А.В., Булычева А.В. Всенощное бдение Василия Титова как «коллективное» сочинение // Старинная музыка. 2020. № 4. С. 27–35.
2. Александрина А.В., Булычева А.В. Концерты Василия Титова Дванадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. 2019. № 36. С. 112–130.
3. Александрина А.В., Булычева А.В. Многохорные причастные стихи в партесном стиле: творения Василия Титова, иеродьякона Исавра и неизвестных авторов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. 2020. № 37. С. 81–99.
4. Владышевская Т.Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М.: ГМПИ, 1975. С. 72–112.
5. Гурьева Н.В. Сочинения Федора Редрикова в рукописях из Синодального певческого собрания Государственного исторического музея // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Вып. 1. М.: ГИИ, 2016. С. 162–170.
6. Смоленский С.В. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения // Русская духовная музыка в материалах и документах. Т. II. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования, документы, периодика. Кн. 1 / сост., вст. ст., коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 218–258.
7. Смоленский С.В. Обзор Исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году // Русская духовная музыка в материалах и документах. Т. II. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования, документы, периодика. Кн. 1 / сост., вст. ст., коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 197–217.
8. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. Вып. III. М.; Л.: Гос. изд-во Музсектор, 1928. С. 251–364.

Об авторе:

Булычева Анна Валентиновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1163-7344**, anna.bulycheva@inbox.ru

REFERENCES

1. Aleksandrina A.V., Bulycheva A.V. Vsenoshchnoe bdenie Vasiliya Titova kak «kollektivnoe» sochinenie [Vigil Service by Vasily Titov as a “Collaborative” Work]. *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2020. No. 4, pp. 27–35.
2. Aleksandrina A.V., Bulycheva A.V. Kontserty Vasiliya Titova Dvunadesyatym prazdnikam: sverkhstsi kl russkogo barokko [Vasily Titov’s Concertos for the Great Feasts: Russian Baroque Supercycle]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University of Humanities. Series V]. 2019. No. 36, pp. 112–130.
3. Aleksandrina A.V., Bulycheva A.V. Mnogokhorneye prichastnye stikhi v partesnom stile: tvoreniya Vasiliya Titova, ierod'yakona Isavra i neizvestnykh avtorov [Communion Anthems Composed in Partes Style: Works by Vasily Titov, Hierodicon Isaur and Anonymous]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series V]. 2020. No. 37, pp. 81–99.
4. Vladyshevskaya T.F. Partesnyy khorovoy kontsert v epokhu barokko [Party Choral Concert in the Baroque Era]. *Traditsii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII veka* [Traditions of Russian Musical Culture of the 18th Century]. Moscow: GMPI, 1975, pp. 72–112.
5. Gur'eva N.V. Sochineniya Fedora Redrikova v rukopisyakh iz Sinodal'nogo pevcheskogo sobraniya Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya [Fyodor Redrikov’s Work in Manuscripts from Synodal Singing Collection of the State Historical Museum]. *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya. Vypusk 1* [Russian Musical Baroque: Trends and Research Prospects. Issue 1]. Moscow: GII, 2016, pp. 162–170.
6. Smolenskiy S.V. O sobranii russkikh drevnepevcheskikh rukopisey v Moskovskom Sinodal'nom uchilishche tserkovnogo peniya [On the Old Musical Manuscript Collection of the Synodal School of Church Singing]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v materialakh i dokumentakh. Tom II. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issledovaniya, dokumenty, periodika. Kniga 1* [Russian Sacred Music in Materials and Documents. Volume II. Synodal Choir and School of Church Singing: Research, Documents, Periodicals. Book 1]. Compilation, introductory article, comments by S.G. Zvereva, A.A. Naumov, M.P. Rakhmanova. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002, pp. 218–258.
7. Smolenskiy S.V. Obzor Istoricheskikh kontsertov Sinodal'nogo uchilishcha tserkovnogo peniya v 1895 godu [Overview of Historical Concerts of the Synodal School of Church Singing in 1895]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v materialakh i dokumentakh. Tom II. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issledovaniya, dokumenty, periodika. Kniga 1* [Russian Sacred Music in Materials and Documents. Volume II. Synodal Choir and School of Church Singing: Research, Documents, Periodicals. Book 1]. Compilation, introductory article, comments by S.G. Zvereva, A.A. Naumov, M.P. Rakhmanova. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002, pp. 197–217.
8. Findeyzen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka. Tom I. Vypusk III* [Sketches on the Russian Music History from Antiquity to the Late 18th Century. Volume I. Issue III]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Muzsektor, 1928, pp. 251–364.

About the author:

Anna V. Bulycheva, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Foreign Music Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, **ORCID: 0000-0002-1163-7344**, anna.bulycheva@inbox.ru



Е. И. ЧИГАРЁВА

*Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0500-1427*

Музыка и художественная проза: процессы взаимодействия

Музыку и художественную прозу объединяет не только непосредственное влияние музыки на литературу, но и общность эстетических законов. В статье рассматриваются различные аспекты взаимодействия музыки и художественной прозы. В ней две части: о воздействии музыки на литературу и о воздействии литературы на музыку. Анализ осуществляется с позиций стиховедения с учетом специфики прозаического текста.

Музыкальность художественной прозы, согласно теории иерархии масштабно-временных уровней Е.В. Назайкинского, прослеживается на фоническом, синтаксическом, композиционном уровнях. При этом литературный фрагмент членится на колоны (по принципу смыслового ударения), в которых, в зависимости от расстановки акцентов, определяется размер, подобный стихотворному. Конечно, эта метрическая и ритмическая организация более свободна, чем в поэзии. Однако, безусловно, некоторые аналогии возможны. В статье анализируется конкретный пример – отрывок из рассказа А.И. Куприна «Золотой петух».

Взаимодействие музыки и литературы на композиционном уровне – более сложная проблема: часто встречающееся в гуманитарных науках выявление в литературных произведениях музыкальных форм представляется спорным. Что касается влияния литературы на музыку, то в музыке нередко используются литературоведческие термины. Кроме того, в эпоху романтизма такая связь проявляется на уровне жанров. Но особенно это важно для некоторых стилей XX века, по отношению к которым используется понятие «музыкальная проза». Имеются в виду музыкальные произведения, в которых отсутствуют периодичность, квадратность, повторы, «рифмованные» каденции и т. д.

Ключевые слова: «музыкальная проза», стиховедение, фонический, синтаксический, композиционный уровни, метрическая и ритмическая организация.

Для цитирования / For citation: Чигарёва Е.И. Музыка и художественная проза: процессы взаимодействия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 70–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.070-079.



EVGENIYA I. CHIGAREVA

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0500-1427

Music and Artistic Prose: Processes of Interaction

Music and fiction are united not only by the direct influence of music on literature, but also by the fact that both types of art go back to common aesthetic laws. In the article various aspects of the interaction of music and fiction are considered. There are two parts: on the impact of music on literature and on the impact of literature on music. The article analyzes prose from the standpoint of poetry, taking into account the specifics of the prosaic text. The musicality of fiction prose is considered in the article at various levels – phonic, syntactic, and compositional (according to the theory of E.V. Nazaykinsky). In this case, the literary fragment is divided into columns (according to the principle of semantic stress), and in the columns, depending on the placement of accents, a size similar to that of a poem is determined. Of course, this metrical and rhythmic organization is freer than in poetry. But of course, some analogies are possible.

The article analyzes a specific example, an excerpt from the story of A.I. Kuprin “Golden Rooster”.

The interaction of music and literature at the compositional level is a more complex problem: the identification of musical forms in literary works, which is often found in the humanities, is controversial.

As for the impact of literature on music, literary terms are often used in music. In addition, in the era of romanticism, this is manifested at the level of genres. But especially interesting is the concept of “musical prose”, which is characteristic of some musical styles of the twentieth century. This refers to musical compositions that lack periodicity, squariness, repetitions, the “rhymed” cadences, etc.

Keywords: musicality of fiction, study of poetry, the specifics of prose text, phonic, syntactic, compositional levels, metric and rhythmic organization, “musical prose”.

Цель статьи – подытожить и по возможности систематизировать наблюдения, которые накопились у автора за многие годы изучения проблемы «Музыка и слово». Две части статьи, соответственно, посвящены воздействию *музыки на литературу* и *литературы на музыку*. Это взаимодействие, в каком-то смысле единение – процесс культурно-исторический, обусловленный длительным периодом совместного синкретического существования.

Влияние музыки на литературу очевидно: об этом много пишут и филологи, и музыковеды. Не случайно доклад

А.В. Михайлова на первой конференции «Слово и музыка», которая проводилась в 1994 году совместно филологами и музыкантами в ИМЛИ им. Горького, был назван: «Слово и музыка: музыка как событие в истории слова». Вот, например, развёрнутая цитата из его доклада: «Начавшееся отделение музыки от слова – это всегда событие и в самом языке. Поначалу музыка, отделяясь от литературы, выступает как “скраденное” прононсирование, как речь, внезапно обнаруживающая, что она может переместить слово вовнутрь себя, интериоризировать его, делая его прямое произнесение ненужным, излиш-

ним. Отсюда берёт начало история *внутренних*, «скраденных», взаимосвязей музыки и слова...». И далее, переходя к литературе: «Выходит, что слово тоже уставлено, или установлено на музыку, что оно изнутри самого себя, если рассматривать дело в историко-культурном разрезе, имеет в виду музыку как свою же, слова, конечную *запечатлённость* внутри создаваемого им *смысла*» [8, с. 9, 13] (курсив автора. – Е. Ч.).

Музыкальность художественной прозы – не обязательно результат непосредственного воздействия музыки на литературу. Это могут быть параллельные явления, восходящие к общим эстетическим законам или объясняющиеся сходными принципами психологии восприятия.

При анализе музыкальности художественной прозы, как правило, пользуются терминами стиховедения. В результате возникает некая триада: *музыка – поэзия – проза*.

Действительно, несмотря на безусловную специфику прозаической речи, при мысленном чтении мы невольно структурируем текст, наподобие стихотворного, членим его на определённые отрезки (*колонны*¹ [7, стб. 370]), на *строфы* (аналогично поэтическим строфам), находим там свободно претворённый *поэтический метр* и различные *повторы гласных и согласных* (об этом речь пойдёт ниже). И конечно, такой анализ невозможен без применения стиховедческой терминологии: ведь с точки зрения структуры, звуковых особенностей стихи кажутся более близкими к музыке, чем проза. Например, пушкинское четверостишие с перекрёстными рифмами (из Пролога «Руслана и Людмилы») весьма напоминает квадратный период повторного строения.

*У лукоморья дуб зелёный,
Златая цепь на дубе том.
И днём, и ночью кот учёный
Все ходит по цепи кругом.*

Сопоставим пушкинское четверостишие с периодом Моцарта – главной темой 1-й части Клавирной сонаты Моцарта № 17 KV 576 (редакция А.Б. Гольденвейзера). Обозначенная буквами структура периода вызывает аналогию со строением пушкинской строфы: $a\ b\ a_1\ b_1$. Рифмы второго и четвёртого стиха подобны каденциям – серединной и заключительной; второй и четвёртый стихи – сходным (чаще всего транспонированным) началам первого и второго предложений. Конечно, это соответствие внешнее и мы знаем, что музыкальный период и поэтический – понятия различные. Ведь, как известно, период в риторике и художественной литературе – «развёрнутое сложноподчинённое предложение, отличающееся полнотой раскрытия мысли и законченностью интонации» [7, стб. 740]. Однако близость поэзии и музыки в подобном простеньком примере очевидна.

Рассмотрим проблему *музыкальности прозы* на разных уровнях. При этом мы используем теорию иерархии масштабно-временных уровней Е.В. Назайкинского [9, с. 49–54; 10, с. 96–99]: хотя она ориентирована на музыку, исследователь использует филологические термины, тем самым включаясь в проблему «Слово и музыка». Как известно, он пишет о *фоническом, синтаксическом и композиционном уровнях*.

Начнём с *фонического уровня*: по Назайкинскому, «уровень отдельных звуков, мотивов, а иногда также и фраз» [10, с. 96] – как бы музыкальные фонемы, фонически значимые единицы, которые охватываются слухом одномоментно. Исходя из понятий, используемых в стиховедении, выделим относящиеся к области фоники разного рода звуковые повторы: *аллитерации* (повторы согласных); *ассонансы* (повторы гласных); *анафоры* («единоначатие, в начале нескольких стихов,



строф, колонов или фраз» [7, стб. 32–33]); *эпифору* (повтор слов или группы слов в конце стихов, строф, колонов или фраз [7, стб. 1236]). Эти явления, особенно характерные для поэзии, могут быть организуемым фактором и в художественной прозе (например, в так называемых лирических отступлениях или в особенно важных, эмоционально насыщенных фрагментах повествования).

Известно, что поэзию, как и художественную прозу, с музыкой роднят также *метр и ритм*. *Ритм художественной прозы* – особое явление, которое часто исследуют филологи². Мы также знаем, что в силлабо-тоническом стихосложении поэтический метр обладает *регулярностью*. Исключение составляют такие явления, как, например, в двухдольном размере *спондей* (два ударных слога подряд) или *пиррихий* (пропуск схемного ударения), а также смешанные размеры (например, *хорямб*). В прозе поэтический размер тоже может быть, но он переменный, *нерегулярный*. Конечно, особенно ощутимо взаимодействие размера поэтического и музыкального в вокальной музыке, однако и оно никогда не бывает прямым переводом с одного художественного языка на другой, поэтического размера в музыкальный.

Таким образом, соответствие музыки и литературы здесь несомненно, хотя специфика каждого вида искусств диктует свои закономерности.

Обратимся теперь к *синтаксическому уровню предложений, периодов*, а часто и *фраз*, по Назайкинскому, опирающемуся на «речевой опыт, ассоциации с логикой и синтаксисом речи» [10, с. 98]. Из поэтических приёмов, которые имеют значение и для прозы, можно выделить *синтаксический параллелизм*, в какой-то мере – *перенос* (фр. *enjambement* – «несовпадение синтаксической и ритмической паузы» [7, стб. 738]), а также частично *рифмы*³.

Примеров в поэзии, в которых используют все эти приёмы, немало. Один из хрестоматийных – стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива». Здесь налицо анафоры, которые одновременно создают синтаксический параллелизм. Имеются в виду три строфы, начинающиеся со слова «когда» (три придаточных предложения), которые «разрешаются» в кульминационное, главное предложение – утверждение «тогда», повторённое в начале первого и второго стихов (тоже анафора). В результате всё стихотворение представляет собой поэтический период, единое целое.

Подобная, хотя и более свободная, ритмическая организация возможна и в прозе. В качестве примера приведу рассказ А.И. Куприна, который так выразительно и красиво называется «Золотой петух» [6]. Это от начала до конца гимн весенней природе и её обитателям, сплошная восторженная кульминация. Выпишу развёрнутый отрывок⁴.

«Вот и солнце. / Ещё никогда никто/ – ни человек, ни зверь, ни птица/ не сумел уловить момента/, когда оно появляется/, и подметить секунды, / когда всё в мире становится из бледного, розового/ – *розово-золотым, золотым*./ Вот уже *золотой огонь* пронизал всё: /и небо, и воздух, и землю/. Напрягая последние силы, / в самозабвенном экстазе,/ трепеща от блаженства,/ закрыв в упоении глаза/, поёт великолепное славословие/ бесчисленный петушинный хор!/. И теперь я уже не понимаю /– звенят ли *золотыми* трубами *солнечные лучи*/, или петушинный гимн сияет *солнечными лучами*?/ Великий *Золотой Петух*/ выплывает на небо в своём *огненном* одиночестве/. Вот он, старый прекрасный миф о Фениксе/ – таинственной птице/, которая вчера вечером *сожгла* себя/ на пышном *костре* вечерней зари,/ а сегодня *вновь* восстала на востоке /из пепла, дыма и *раскалённых* углей!» [6, с. 642].

В данном отрывке, как обычно в художественной прозе, чередуются колонны с различным количеством слогов⁵: 2, 3, 3, 3, 3, 2, 4, 3, 5, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 3, 5, 5, 3, 5, 5, 2, 4, 4, 4, 4. На фоне обилия коротких колонов (по два и по три слога: 5+12), ускоряющих ритм и темп повествования, выделяются длинные (по 4 или по 5 ударных⁶ слогов). Особенно важны пятисложные колонны, оказывающиеся внутри отрывка, например: «Вот уже *золотой огонь* пронизал всё // Вот он, старый прекрасный миф о Фениксе. // Звонят ли *золотыми трубами солнечные лучи*/, или петушиный гимн сияет *солнечными лучами*?»//

Обращает на себя внимание синтаксическое подобие в последней фразе, подчеркнутое повторяющимися словами – строки, по значению и характеру звучания почти стихотворные. Однако и короткие колонны очень выразительны, как, например, в четвёртом предложении («Напрягая последние силы...»), где синтаксический параллелизм (деепричастные обороты) создаёт своеобразное *crescendo*, «разрешающееся» в основной части предложения (два последних колона).

Существенную роль в тексте играют повторяющиеся слова и образы: «золотой» (5 раз), «солнце» и производные от него, а также слова, близкие по смыслу, составляющие семантическое гнездо (см. курсив и подчеркнутые слова в тексте. С ключевыми словами (*солнце, огонь*) связаны ассонансы звука *О–Ё*, самого по себе солнечного и огненного: 30 ударных (выделены жирным курсивом), 39 – безударных (выделены жирным шрифтом).

В этом фрагменте есть и ассонансы звука *А* и *Я–А* – тоже открытые гласные (выделено наиболее важное для семантики текста).

Композиционный уровень – самый специфический для двух видов искусств, так как композиционные закономерности

здесь весьма различны. В музыке – невербальном искусстве – форма опирается на тонально-гармонические закономерности, восходящие к акустике, чего не может быть в невербальном искусстве – литературе. Тем не менее многие филологи и некоторые музыковеды стремятся найти в литературном сочинении музыкальную форму⁷. Особенное внимание исследователей привлекает сонатная композиция, универсальная, логически выстроенная, содержащая в концентрированном виде обобщённо структурные принципы многих музыкальных (и, возможно, не только музыкальных) форм.

Закономерности различных музыкальных форм исследователи обнаруживают и в художественной прозе (например, у Чехова)⁸. Так, толчком для работ Н.М. Фортунатова, связанных с проблемой музыкальности чеховской прозы, послужила мысль Д. Шостаковича о том, что «Чёрный монах» Чехова написан в сонатной форме. В ответ на прямой вопрос В.П. Бобровского, действительно ли он так думает, Дмитрий Дмитриевич сказал: «Да-да! Когда Коврин в конце кричит: “Таня, Таня!” – это побочная партия в репризе». Известно, что у Шостаковича даже был замысел создания оперы «Чёрный монах», так и неосуществлённый [5]. Эти слова композитора вдохновили В.П. Бобровского на своеобразное «хобби» – он находит различные музыкальные формы в рассказах Чехова [14].

Конечно, все эти поиски интересны и свидетельствуют о родстве двух видов искусства, но следует признать, что композиционная организация музыки и литературы весьма различна и некое подобие условно, оно восходит к общим эстетическим законам, которые, однако, в каждом искусстве проявляются индивидуально.

Об опасности прямолинейности при сравнении двух видов искусства предупреждает и Михайлов: «...Неприменно нужно от



таких “форм” восходить на некоторый более высокий уровень – тот, где между построением *смысла во всей его полноте*, соответственно в литературных/поэтических и музыкальных произведениях, будут выявляться действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства. Задача не в том, чтобы думать, что литературное произведение может быть построено как соната или как fuga, а в том, чтобы рассмотреть некоторое общее порождающее “форму” в одном и в другом случае начало» (курсив автора. – Е. Ч.) [8, с. 14].

Перейдём ко второй части статьи – *воздействие литературы на музыку*. При этом не имеется в виду программная музыка или музыка с какими-то конкретными названиями, так или иначе «намекающими» на её скрытый или «не скрытый», конкретный сюжет.

Как известно, наиболее очевидно такое воздействие обнаруживается *на уровне жанров* – например, появляющихся в эпоху романтизма жанров фортепианной миниатюры. Музыкальным пьесам, имеющим названия «Легенда», «Сказка», «Новелла» («Новеллетта»), «Баллада», «Поэма» и так далее, свойственна повествовательность, иногда приводящая к сквозному развитию. Причем в романтических жанрах баллады, поэмы сквозное развитие может венчать неожиданная катастрофическая развязка; характерны также внезапные повороты музыкального сюжета, пролог и эпилог.

Можно подойти к проблеме с другой стороны – с точки зрения *внутреннего строения музыкальной (литературной) речи*. Самый ощутимый вид воздействия художественной прозы на музыку – *понятие «музыкальная проза»*⁹, которое стало популярным в XX веке. При этом, разумеется, имеется в виду не вокальная музыка на прозаический текст, а особым образом организованная инструментальная.

Понятие «*музыкальная проза*» вошло в обиход музыкальной науки во второй половине XX века – в исследованиях Т. Адорно (1960), Х. Бесселера (1953), далее Х. Эггебрехта (1961), Х. Дальхауза [20], Г. Данузера (1975) [21]. Однако ещё раньше это явление и понятие развивалось Шёнбергом и его школой [17]. Как пишет Дальхауз, «обращение Шёнберга к прозе ... в ритмике и мелодике выполняет функции, аналогичные эмансипации диссонанса в гармонии» [20, с. 176]. Для музыкальной прозы характерно отсутствие периодичности, квадратности, повторов, «рифмованных» каденций и т. д.

Шёнберг выдвигает требование, согласно которому музыкальная проза должна иметь определённость значений *максимы, поговорки, афоризма* [17, с. 91] и, прежде всего, требование *точности и краткости*.

По словам Данузера, «в противоположность стиху, принцип структурной организации которого намеренно отвлекает от понимания смысла и привлекает внимание к прекрасному и благозвучному, прямое, неприкрашенное, отчасти грубое выражение смысла является сущностью прозы» [21, с. 128]. Аналогичным образом и Шёнберг определяет «*музыкальную прозу*» как «прямое, непосредственное представление музыкальных мыслей, которое отказывается от всего орнаментального, всего избыточного» [Там же].

Такое понимание музыкальной прозы и в результате – предпочтение, которое Шёнберг отдаёт прозе перед поэзией, связано с эстетическим принципом, выдвигнутым им ещё в 1911 году: «Музыка не должна украшать, она должна быть *правдивой*» (“Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein”) [21, с. 126–127]. Отсюда мысль о прямом, непосредственном выражении мысли¹⁰.

Данузер считает представление о музыкальной прозе у Шёнберга уникальным, так как он впервые осмысливает «место музыкального материала в истории как историческую категорию» и на этом основании намеренно использует при рассмотрении единства прозаического материала примеры из музыки Моцарта, Брамса и свои собственные [21, с. 129]. Следовательно, понимание Шёнбергом музыкальной прозы и музыкальной поэзии – типологическое, относящееся к различным типам музыкального мышления.

Эти типы – музыкальной поэзии и музыкальной прозы – исторически сменяют друг друга (хотя и могут сосуществовать в одно время). Таким образом, «прозаизация» в начале XX века происходила, естественно, не только в творчестве Шёнберга¹¹. Вот что говорит Альфред Шнитке по поводу данного циклического процесса в литературе и музыке: «Музыка перестала быть стихами, грубыми стихами, и стала прозой или стихами тонкими: это стихи даже не Лермонтова и Пушкина, а Рильке, или Тракля, или Бодлера. Это поэты, у

которых стихи – это “опять” стихи, но на другом уровне. И вот нечто подобное с музыкой и со всей этой рациональной техникой музыки, периодичностью, традиционными формами – они возвращаются, но на новом уровне. Вот такое возвращение произошло, и оно в последние годы ощущается еще сильнее, чем раньше, и у очень многих композиторов. И у Пендерецкого это было, и у Лютославского, и в какой-то степени у Ноно, у Штокхаузена, у Берлиоза и т. д.» [2, с. 131–132].

Таким образом, понятие *музыкальной прозы* ещё раз демонстрирует воздействие литературы на музыку и тесную взаимосвязь двух видов искусства – при всём их различии.

В заключение хотелось бы процитировать высказывание крупнейшего ученого Е. Эткинда: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется» [18, с. 367]. Загадочный афоризм – стимул для размышления! И хотя Эткинд говорит о поэзии, но в равной степени это можно отнести и к художественной прозе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее ссылки на энциклопедические статьи М.Л. Гаспарова в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [7].

² Об этом, например, пишут А. Белый [1], М.М. Гиршман [4], Н.М. Фортунатов [13]. В данной статье используется методика анализа ритма художественной прозы, впервые предложенная А. Белым.

³ Прежде всего звуковые соответствия (первый уровень). Кроме того, рифмовка (парная, перекрёстная, кольцевая) выстраивает строчки в строфу, выполняя синтаксическую функцию.

⁴ В вышедшей недавно чрезвычайно интересной книге И.В. Степановой, посвящённой Куприну [12], также ставится проблема музыкальности художественной прозы, но решает-

ся она с иных позиций, с применением других методов исследования – в широком культурно-историческом контексте. Исследователь пишет о «расширенном контексте», «точнее, контекстах, один из которых является общелитературным, другой общемузыкальным» [12, с. 7]. Нас же прежде всего интересует музыкальность самого текста (музыка слова), ритм прозы, его сходство и отличие от поэтического ритма, мотивное строение текста, его звуковая организация. Каждый из этих подходов равно важен для понимания музыкальности купринского слова. Это разные акценты в одном художественном явлении.

⁵ Колонны отделены друг от друга косыми чертами.

⁶ Имеются в виду в первую очередь смысловые ударения.



⁷ Вот некоторые примеры: монография Е.Г. Эткинда «Материя стиха» [18], глава 5-я. «От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии)», статьи О.В. Соколова [11] и другие. Подробнее об этом см.: [16]. Там же литература по этому вопросу.

⁸ Этой проблеме посвящены, в частности, работы нижегородского литературоведа Н.М. Фортунатова [13].

⁹ Подробнее об этом см: [3], [15].

¹⁰ Г. Данузер приводит в качестве примеров «музыкальной прозы» также творчество Вагнера, Малера, Регера [21].

¹¹ В статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг, прослеживая развитие прозы у венских классиков и далее у Брамса, пишет: «Асимметрия и неравенство структурных элементов в современной музыке не удивительны и не являются заслугой» [17, с. 104].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.: ГИХЛ, 1934. 409 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А.В. Ивашкина. М.: Классика–XXI, 2003. 320 с.
3. Векслер Ю.С. Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Учёный. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы. Нижний Новгород, 2004. С. 137–154.
4. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 366 с.
5. Дигонская О. Шостакович и «Чёрный монах» // Архив Шостаковича. DSGH, 2006. С. 5–19.
6. Куприн А.И. Золотой петух // Куприн А.И. Собр. соч. в шести томах. Т. 5 М.: ГИХЛ, 1958. С. 639–643.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред., сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 1600.
8. Михайлов А.В. Слово и музыка: музыка как событие в истории слова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Сб. 36, М.: МГК им П.И. Чайковского, 2002. С. 6 – 23.
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
10. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
11. Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Соколов О.В. Избранное. Нижний Новгород: Нижегородская консерватория, 2013. С. 200 – 226.
12. Степанова И.В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн. М., 2019. 416 с.
13. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. С. 173–186.
14. Чигарёва Е.И. В.П. Бобровский о музыкальной организации в рассказах Чехова (по архивным материалам) // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2 / ред.-сост. Г.В. Григорьева. М., 2005. С.32–39.
15. Чигарёва Е.И. На грани поэзии и прозы (о взаимодействии двух принципов музыкального мышления) // Наука без границ: сб. ст. к 15-летию журнала «Musiqi dünyasi» / сост. А. Абрамова. MUSIQI DÜNYASI. 4 (77), 2018. С. 7947–7962.
16. Чигарёва Е.И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: материалы научной конференции / отв. ред. Т.И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 147–157.

17. Шёнберг А. Брамс прогрессивный // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., переводы, коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006. С. 75–124.
18. Эткин Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.
19. Alban Berg. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Musikblätter des Anbruch 6. 1924 (Sonderheft: Festschrift Arnold Schönberg), pp. 329–341.
20. Dahlhaus C. Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik. 125 Jg. 1964. S. 164 f, pp. 176–182.
21. Danuser H. Musikalische Prosa. Regensburg: G. Bosse, 1975. 160 p.

Об авторе:

Чигарёва Евгения Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru

REFERENCES

1. Andrey Belyy. *Masterstvo Gogolya* [The Skill of Gogol]. Moscow: GIKhL, 1934. 409 p.
2. *Besedy s Alfredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compilation, foreword by A.V. Ivashkin. Moscow: Klassika–XXI, 2003. 320 p.
3. Veksler Yu.S. Muzykal'naya proza mezhdru apologiyey i ekzegezoy, ili «Pochemu muzyka Shenberga vosprinimaetsya s takim trudom» [Musical Prose Between Apology and Exegesis, or “Why Schoenberg’s Music is Perceived with Such Difficulty”]. *Vladimir Mikhaylovich Tsendrovskiy. Muzykant. Pedagog. Uchenyy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya. Privetstviya. Stat'i. Materialy* [Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. Musician. Educator. Scientist. On the Occasion of the 80th Birthday. Greetings. Articles. Materials]. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 137–154.
4. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1982. 366 s.
5. Digonskaya O. Shostakovich i «Chernyy monakh» [Shostakovich and the Black Monk]. *Arkhiv Shostakovicha* [Shostakovich’s Archives]. DSGH, 2006, pp. 5–19.
6. Kuprin A.I. Zolotoy petukh [The Golden Rooster]. Kuprin A.I. *Sobranie sochineniy v shesti tomakh. Tom 5* [Collected Works in Six Volumes. Volume 5]. Moscow: GIKhL, 1958, pp. 639–643.
7. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Editor-in-chief, compiled by A.N. Nikol'yukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. Column 16009.
8. Mikhaylov A.V. Slovo i muzyka: muzyka kak sobytie v istorii slova [Word and Music: Music as an Event in the History of Word]. *Slovo i muzyka. Pamyati A.V. Mikhaylova: nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 36* [Word and Music. In Memory of A.V. Mikhailov: Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Collection 36]. Moscow: MGK im P.I. Chaykovskogo, 2002, pp. 6–23.
9. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
10. Nazaykinskiy E.V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.
11. Sokolov O.V. O «muzykal'nykh formakh» v literature (k probleme sootnosheniya vidov iskusstva) [About “Musical Forms” in Literature (to the Problem of Correlation of Types of Art)]. Sokolov O.V. *Izbrannoe* [Selected]. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya konservatoriya, 2013, pp. 200–226.



12. Stepanova I.V. *Muzyka kak konstanta russkoy literatury. Aleksandr Kuprin* [Music as a Constant of Russian Literature. Alexander Kuprin]. Moscow, 2019. 416 p.
13. Fortunatov N.M. Ritm khudozhestvennoy prozy [The Rhythm of Fiction]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1974, pp. 173–186.
14. Chigareva E.I. V.P. Bobrovskiy o muzykal'noy organizatsii v rasskazakh Chekhova (po arkhivnym materialam) [Bobrovsky about Musical Organization in Chekhov's Stories (Based on Archival Materials)]. *Iz lichnykh arkhivov professorov Moskovskoy konservatorii. Vypusk 2* [From the Personal Archives of the Professors of the Moscow Conservatory. Issue 2]. Editor-compiler G.V. Grigorieva. Moscow, 2005. pp. 32–39.
15. Chigareva E.I. Na grani poezii i prozy (o vzaimodeystvii dvukh printsipov muzykal'nogo myshleniya) [On the verge of poetry and prose (on the interaction of two principles of musical thinking)]. *Nauka bez granits: sb. st. k 15-letiyu zhurnala «Musiqi dūnyasi»* [Science without Borders: a Collection of Articles for the 15th Anniversary of the Journal “Musiqi dūnyasi”]. Compiled by A. Amrahova. *Musiqi dūnyasi*. 4 (77). 2018, pp. 7947–7962.
16. Chigareva E. Muzykal'nye formy v literature (v interpretatsii filologov i muzykovedov) [Musical Forms in Literature (in the Interpretation of Philologists and Musicologists)]. *Muzykovedenie k nachalu veka: materialy nauchnoy konferentsii* [Musicology by the Beginning of the Century: Materials of a Scientific Conference]. Editor T.I. Naumenko. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2002, pp. 147–157.
17. Shenberg A. Brahms progressivnyy [Brahms Progressive]. Shenberg A. *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [Style and Thought. Articles and Materials]. Compilation, translations, comments by N. Vlasova, O. Loseva. Moscow, 2006, pp. 75–124.
18. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.
19. Alban Berg. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? *Musikblätter des Anbruch* 6. 1924 (Sonderheft: Festschrift Arnold Schönberg), pp. 329–341.
20. Dahlhaus C. Musikalische Prosa. *Neue Zeitschrift für Musik*. 125 Jg. 1964. S. 164 f, pp. 176–182.
21. Danuser H. *Musikalische Prosa*. Regensburg: G. Bosse, 1975. 160 p.

About the author:

Evgeniya I. Chigareva, Dr.Sci. (Arts), Professor at Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru





Д. Н. СЕМКИН

*Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова
г. Чебоксары, Россия
ORCID 0000-0001-9065-4101*

Вокально-исполнительские особенности теноровых партий в операх чувашских композиторов

Актуальность статьи обусловлена необходимостью сохранения и пропаганды национального академического музыкального наследия, в частности, лучших страниц чувашской оперной классики, в связи со столетним юбилеем образования Чувашской автономии, отмечающимся в 2020 году. В статье указывается проявление в чувашской опере традиций русской оперной школы, отмечаются сложности исполнения национальной музыки (в том числе и языковые), в частности, теноровых партий в чувашских операх. Главной задачей работы является изучение основных вокально-исполнительских особенностей теноровых партий. В статье проанализированы партия Сетнера в самой репертуарной опере на чувашской сцене – «Нарспи» Г. Хирбю (1967 г. создания) и партия Косинского в опере А. Васильева «Иван Яковлев» (мировая премьера – 2007 г.). Впервые сформулированы вокально-методические рекомендации к подготовке теноровых партий исполнителями. Данная работа будет, без сомнения, полезна всем, кто изучает историю национального вокального искусства народов России и бывшего СССР, вокальным педагогам, молодым певцам и студентам вокальных отделений различных учебных заведений.

Ключевые слова: история вокального искусства, вокальное исполнительство, чувашская музыка, чувашская опера, Чувашский государственный театр оперы и балета.

Для цитирования / For citation: Семкин Д.Н. Вокально-исполнительские особенности теноровых партий в операх чувашских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 80–90. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.080-090.

DMITRY N. SEMKIN

*Chuvash State I.N. Ulyanov University
Cheboksary, Russia
ORCID: 0000-0001-9065-4101*

Vocal-Performing Features of Tenor Parts in Operas of Chuvash Composers

The relevance of the article is due to the need to preserve and promote the national academic musical heritage, in particular, the best pages of the Chuvash opera classics, in connection with the centenary of the Chuvash Autonomy formation, celebrated in 2020. The article points out



the manifestation of the traditions of the Russian opera school in the Chuvash opera, notes the difficulties of performing national music (including language), in particular, tenor roles in Chuvash operas. The main task of the work is to study the main vocal and performing features of tenor parts. The article analyzes the part of Setner in the most popular opera on the Chuvash stage – “Narspi” by G. Hirby (created in 1967) and the part of Kosinsky in the opera by A. Vasiliev “Ivan Yakovlev” (world premiere in 2007). For the first time, vocal and methodological recommendations for the preparation of tenor roles by performers are formulated. This work will undoubtedly be useful to all those who study the history of the national vocal art of the nations of Russia and of the former USSR, to vocal teachers, young singers and students of vocal departments of the different educational institutions.

Keywords: History of vocal art, vocal performance, Chuvash music, Chuvash Opera, Chuvash State Opera and Ballet Theatre.

Важнейшей задачей государственной политики Российской Федерации в области культуры является сохранение богатого культурного наследия страны, включая все её национальные составляющие и музыкальную культуру народов России.

Чувашия вошла в историю XX века как «край ста тысяч песен», и это не просто слова. С использованием национальных сюжетов и музыкальных образов композиторы Чувашии создали огромное число песен, хоровых произведений, а также вокально-симфонические сочинения и относительно небольшое число романсов (см. об этом: [2, 6]). На сценах театров ставились музыкальные комедии – один из любимых слушателем жанров. Но как вершину композиторского творчества можно рассматривать национальное оперное наследие. Оперная музыка чувашских композиторов, равно как и других композиторов СССР, создавших оперы на сюжеты национальной тематики, является высшей профессиональной формой представления музыкальной и вокальной культуры народа, показателем уровня её развития – то, что, без сомнения, необходимо сохранять как непреходящие человеческие ценности.

К сожалению, приходится констатировать, что «высокая», классическая чуваш-

ская вокальная музыка не всегда занимает достойное место в воспитании и обучении молодого поколения на уроках музыки в школах, в средних специальных учебных заведениях и в вузах Чувашии. Увы, и некоторые представители интеллигенции не очень понимают отличия разных жанров национальной музыки, не интересуются изучением чувашской вокальной музыки, поверхностно знают вокальное творчество композиторов, тем более – их оперные произведения. А кто как не они должны заботиться о сохранении высокой национальной культуры?

Задача данной статьи – в связи со столетием образования Чувашской автономии ещё раз подчеркнуть необходимость сохранения и пропаганды этнической вокальной культуры не популярного уровня, а настоящего, высокого академического плана. Сохранение вокального (в том числе и оперного) наследия композиторов Чувашии требует его активной пропаганды – регулярного исполнения на различных сценических площадках. Здесь певцам, как говорится, надо «начинать с себя». Автор данной статьи является первым русским певцом, подготовившим и организовавшим концертную программу избранных произведений чувашских композиторов для тенора в двух отделениях

под названием «Сохраним музыкальное богатство», прошедшую на сцене Чувашского государственного театра оперы и балета 4 апреля 2014 года [7], а также концертную программу «Слава тебе, Отчизна отваги и счастья», исполненную 29 февраля 2020 года, постоянно включает произведения чувашских авторов в текущий репертуар (песни Ф. Лукина, Г. Лебедева, романсы В. Ходяшева, А. Асламаса и др.).

Подчеркнём, что для современной, довольно требовательной, публики уровень и качество вокального исполнения национальных произведений должны быть достаточно высокими, чтобы увлечь слушателя, не разочаровать его. Поэтому и является актуальной работа по успешному решению вокально-исполнительских задач при подготовке произведений.

Если мы отмечаем сегодня век национального профессионального музыкального искусства Чувашии, то чувашская опера насчитывает максимум 70 лет. Без сомнения, необходимо с большой благодарностью вспомнить творения русских композиторов – оперы «Нарспи» Владимира Иванишина (1938–1940) и Иосифа Пустыльника (1950-е гг.) на сюжет одноимённой классической поэмы К.В. Иванова. Однако, оказав положительное влияние на формирование национальной оперы, эти произведения ещё не решали вопросов национального стиля и оперного языка [12]. Они, к сожалению, не имели воплощения на оперной сцене.

Первыми композиторами Чувашии, обратившимися к жанру оперы, стали А. Орлов-Шузьм, Ф. Васильев и А. Асламас [2, 12]. На сцене Чувашского театра оперы и балета [4, 8, 11, 12] увидели свет оперы «Шывармань» Ф. Васильева (постановка 1960 г.), «Хамаръял» Ф. Васильева (1962), «Прерванный вальс» А. Асламаса (1963), «Звёздный путь» А. Орлова-Шузьма (1966), «Нарспи» Г. Хирбю (1967),

«Сеспель» А. Асламаса (1971), «Священная дубрава» А. Асламаса (1976), «Чакка» А. Васильева (1983), «Птица счастья» Г. Максимова (1998), «Иван Яковлев» А. Васильева (2007).

Отрадно отметить, что в текущем репертуаре Чувашского государственного театра оперы и балета есть оперы «Нарспи» (постановка 2014 года) и «Шывармань» (постановка 2010 года), сохранена видеозапись не так давно исполненной оперы «Прерванный вальс» А. Асламаса. Таким количеством может похвастаться далеко не каждый национальный субъект Российской Федерации.

Лицо любой оперы – это, конечно, исполнители сольных партий. Тенор в опере (да и не только в ней) занимает особое место, видимо, ввиду яркости, полётности, вокальной красоты и своеобразия тембра этого высокого мужского голоса. Трудность постановки и развития таких голосов наряду с другими причинами определяет меньшую распространённость и большую ценность таких голосов сегодня [10, 13].

В мировой классической опере XIX – начала XX веков партии главных героев поручались, как правило, тенорам. По распространённому мнению, оперы, обходящиеся без главных теноровых партий, менее удачны в своей сценической жизни. Вспомним, что в русских классических операх главные герои обычно наделялись более низкими голосами (например, Руслан в опере «Руслан и Людмила» и Иван Сусанин М. Глинки, Грязной в «Царской невесте» и Мизгирь в «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова, Князь Игорь А. Бородина, Онегин П. Чайковского и др.). В этом смысле оперы, созданные чувашскими композиторами, близки к традициям русской оперы: партии Атнера в «Шывармани» Ф. Васильева, Юманова в «Земляках» того же композитора,



заглавные партии Чакки и Ивана Яковлева в одноимённых операх А. Васильева отданы баритонам.

Среди первых профессиональных певцов Чувашии (А. Токсина, А. Казакова, И. Васильев и другие) [4] мы видим мало теноров. Это можно объяснить и отсутствием до 90-х гг. XX века развитой системы вокального образования в Чувашии, и особенностями чувашского языка и песенной мелодики, и, как уже было отмечено, большей трудностью в постановке таких голосов [10, 13]. Проблемы при подготовке национальных певцов для национальных опер известны: необходимо убрать горловой характер звука, устранить зажатости голосового аппарата и правильно освоить приём «прикрытия», без которого трудно овладеть верхними звуками диапазона [1, 3].

Среди наиболее значимых теноровых партий в чувашских операх мы выделяем партии Сетнера (Г. Хирбю «Нарспи»), Сендиера («Священная дубрава» А. Асламаса), Палли («Шывармань» Ф. Васильева), Косинского («Иван Яковлев» А. Васильева). Рассмотрим подробнее героическую партию Сетнера и партию Косинского, имеющую более тонкую драматургическую основу.

Опера Григория Хирбю «Нарспи» выдержала испытание временем и имеет наибольшее число исполнений среди всех чувашских опер [2, 11, 12]. Она создана по бессмертной поэме классика чувашской литературы К.В. Иванова (либретто написал сам композитор). В музыкально-драматическом содержании оперы тесно связаны эпическое и драматическое начала. Трудно представить оперу с ещё большим накалом драматизма в финале. Именно эта опера представляла чувашскую оперную культуру на гастролях Чувашиянского музыкального театра в 1989 и 1990 годах в Ленинграде и Москве.

Главные герои оперы – люди смелые, чистые и благородные, искренне любящие друг друга. Это Нарспи (сопрано) и Сетнер (тенор).

Партия Сетнера состоит из следующих пяти основных частей:

- 1) сцена «У родника», включая дуэт, первую арию Сетнера и финал сцены (по клавиру – это «Дуэт Нарспи и Сетнера», по нашему мнению, его можно подразделить на взаимосвязанные фрагменты);
- 2) сцена хоровода, включая «эпизод побега»;
- 3) два эпизода, в начале и в конце сцены «Свадьба»;
- 4) сцена «В лесу», включая вторую арию Сетнера и дуэт;
- 5) сцена смерти (в финале оперы).

Сетнер в опере – сильный и гордый человек, страстно и глубоко любящий Нарспи, простой и естественный в своих поступках. Но, в отличие от поэмы, в опере не так сильно подчёркнута социальная направленность этого образа в пользу человеческих качеств. Прежде всего представлены личные драмы героев. Сила характера Сетнера проявляется в страстных, убедительных и динамичных высказываниях (вторая картина и первая ария – см. пример 1). Ария Сетнера в пятой картине раскрывает не только его глубокие переживания, но и решимость отстаивать право на личное счастье (см. пример 2). Партия Сетнера построена в основном на интонациях ариозно-песенного склада (первый и второй дуэты Нарспи и Сетнера – см. пример 3, и др.). Особое выразительное значение в музыке, характеризующей Сетнера, имеет острый ритмический рисунок (первая ария – пример 1). Отметим также, что, стремясь воспроизвести образно-стилистические черты народных плачей, Г. Хирбю фактически создал ариозо-плач. Не только в партии Матери Сетнера, но и в партии Сетнера использован такой приём (в конце картины «Свадьба» – см. пример 4).

В связи с драматизацией действия музыкальные характеристики героев меняются, но, тем не менее, чувашский песенный фольклор пронизывает всю оперу. Г. Хирбю обратился к народно-песенным жанрам: хороводным, лирическим, свадебным, гостевым песням [2, 11]. Такие жанрово-стилистические пласты легли в основу музыкального языка главных героев оперы. Главная выразительная роль в партии Сетнера принадлежит вокальной мелодии, на которую оказал влияние речитативно-ариозный стиль русской классической оперы.

В вокально-техническом плане партия Сетнера, безусловно, предъявляет к исполнителю высокие требования. Партия не является лирической, требует достаточно сильного и выносливого голоса. Она предусматривает для певца владение обширным диапазоном, включая верхний си-бекар (первый дуэт Сетнера и Нарспи), а также хорошее умение держать высокую тесситуру (второй дуэт Нарспи и Сетнера). Вместе с тем во многих местах (вторая ария Сетнера – см. пример 2) необходимо насыщенное звучание в низкой тесситуре (ре, ми, фа малой октавы). Однако наиболее важно и сложно то, что партия предусматривает мастерское владение приёмом «прикрытия» при исполнении большого числа переходных нот (в основном фа-диез), имеющих довольно продолжительную длительность (обе арии Сетнера, второй дуэт Нарспи и Сетнера и др.). Безусловно, должно присутствовать также и глубокое проникновение в образ переживающего и горячо любящего героя, выражающееся использованием различных тембральных красок.

Партия Косинского на сегодняшний день – самая «молодая» теноровая партия в чувашских операх. Мировая премьера оперы «Иван Яковлев» Александра Васильева (1948–2012) [5] прошла в Чу-

вашском государственном театре оперы и балета 5 декабря 2007 года. Художественный образ Косинского существенно отличается от своего реального исторического прототипа. Косинский в опере – польский помещик, который «уводит» с собой девушку Яковлева Катерину, не разделяющую веру Ивана Яковлева в возрождение чувашского народа, языка и культуры. Безусловно, культурный и высокообразованный человек, Косинский понимает проблемы национальной культуры и языка, но он приветствует желание Катерины получить русское образование. Герой не испытывает особо глубоких чувств к ней. Поэтому образ довольно сложен и тонок для трактовки. Именно из уст Косинского в опере мы слышим важное высказывание о том, что делает народ или нацию сильной, – грамотность, культура, и это внимательно воспринимает молодой Иван Яковлев.

Косинский – поляк, поэтому музыкальная характеристика образа не имеет чёткого национально-колористического выражения, но несёт с первого появления Косинского на сцене некоторый «европейский» отпечаток. Несмотря на то, что партия невелика по объёму, она предъявляет высокопрофессиональные требования к исполнителю, включает сложный ансамбль – терцет Яковлева, Косинского и Катерины, сцену в доме Ильминского, дуэт Катерины и Косинского. Косинский также участвует в заключительном ансамбле солистов и хора.

Опера «Иван Яковлев» в целом, возможно, не проста для исполнения и не так уж доступна для восприятия «простым» слушателем [5]. Но партия Косинского написана вполне удобно для вокального исполнения, музыкальный материал её интересен, при этом предусматривает внимательную работу. Так, например, в терцете из первого действия оперы партия Косинского требует от вокалиста очень



аккуратного, точного интонирования в ряде сложных мелодических фраз, включая и хроматический ход (см. пример 5), упомянутый терцет вообще имеет сложную ритмическую основу. В ряде мест исполнитель должен владеть свободным звукоизвлечением верхнего тенорового ля-бекар, с которого нередко начинается музыкальная фраза (таких мест в партитуре – три). Кроме того, нельзя допускать ни малейшего форсирования голоса.

Более того, необходимо специально работать над словесным текстом оперы (она написана на чувашском языке), это вопрос не только дикции. По мнению автора статьи, любому исполнителю желательно понимать и знать текст любой оперы на любом языке дословно, а в идеале, в современных постановках, нужно понимать даже подтекст, скрытый смысл текста, чтобы как можно более полно и многогранно раскрыть образ своего героя...

Одной из лучших страниц партии является красивый и, что важно отметить, вокально удобный дуэт Катерины и Косинского, он всегда пользуется успехом у публики (см. пример 6).

Каковы в целом особенности работы над оперными партиями в чувашских операх? Прежде всего, напомним, чувашский язык, в отличие от итальянского и русского, – подобно немецкому языку – не является полностью удобным для академического пения ввиду наличия часто используемых пяти закрытых гласных и некоторых иных нюансов произношения, как и в других языках тюркской группы (небольшое напряжение гортани при произношении ряда звуков). Поэтому применение общих принципов исполнения итальянской и русской вокальной школы при сохранении национальной идентичности и стилистики требует кропотливой работы (сходные проблемы рассматривались в статье В.А. Воронова [3]). При

сохранении свободы голосового аппарата надо тщательно следить за дикцией, произнесением чувашского текста. Тем более необходимо это делать русским певцам, исполняющим национальные произведения, что нередко случалось в истории вокального искусства Чувашии.

Руководствуясь собственным опытом и подтверждёнными певческой практикой эмпирическими фактами, уверенно подчеркнём, что и чувашская вокальная музыка со своими сложными фонемами успешно осваивается на основе хорошо известных принципов общемировой школы академического пения (техника дыхания, свобода гортани и аппарата в целом, резонаторные ощущения [9] и т.д.).

В заключение на основе вокально-исполнительского анализа, приведённых нотных примеров из авторских клавиров отметим следующие особенности теноровых партий в чувашских операх:

1) обилие переходных звуков, имеющих в диапазоне голоса, ввиду естественного использования пентатонических ладов национальной музыки и типичных ладоинтонационных оборотов и мотивов;

2) требуется специальная, пристальная работа над чувашским текстом произведения, включая закрытые гласные, с целью устранения всех нюансов, мешающих хорошему звукоизвлечению во всём диапазоне партии, особенно в области переходных звуков, – для сохранения правильного «прикрытия» соответствующего участка диапазона, однако не в ущерб сохранению чёткой и ясной дикции, понятной артикуляции всех чувашских слов;

3) нередко тесситура теноровых партий в ансамблях выше, чем у сопрано (как во втором дуэте Нарспи и Сетнера, а также в дуэте Пинерби и Сендиера из первого действия и в квартете из второго действия оперы «Священная дубрава» А. Асламаса);

4) определённая однотипность и порой недостаточное развитие драматургической основы некоторых опер накладывает дополнительную ответственность на исполнителя в раскрытии музыкально-сценического образа.

На основе предложенного здесь вокально-исполнительского анализа партии Сетнера в опере Г. Хирбю «Нарспи» можно добавить следующие вокально-исполнительские особенности теноровой партии:

1) насыщенная и плотная оркестровка, порой провоцирующая на форсирование звука, требующая наличия хорошо выраженной высокой певческой форманты в голосе солиста;

2) нередко сложный ритмический рисунок партии (например, в арии Сетнера из первого действия оперы «Нарспи»; можно также обратиться и к произведениям А. Асламаса с его характерным ритмическим построением фраз);

3) высокая tessitura партии тенора, причём в ансамблях она бывает выше, чем у сопрано (как во втором дуэте Нарспи и Сетнера из оперы «Нарспи» или в дуэте

Нади и Евгения из музыкальной комедии «Сваха из Шоршел» А. Асламаса);

4) преобладающая драматичность музыки требует от исполнителя одновременно с хорошим вокалом более полного актёрского раскрытия музыкально-сценического образа.

На все эти факторы надо обращать внимание и при обучении студентов.

Разумеется, в ограниченном объёме статьи нельзя произвести исчерпывающий анализ всех тонкостей исполнения теноровых партий, но важно, что здесь впервые затронуты вокально-исполнительские особенности чувашской оперной музыки.

Безусловно, важнейшей задачей сегодня – как для певцов, так и для всей музыкальной общественности – является привлечение внимания сообщества (начиная со студентов-вокалистов, заканчивая педагогами разных уровней, любителями вокального искусства) к сохранению лучших страниц чувашской оперной музыки и национальной вокальной классики в целом.

Нотные примеры, взятые из оригинальных авторских клавиров

Пример 1.

Первая ария Сетнера.
Г. Хирбю «Нарспи»

Аллего.
То-мо-ва ести
бер-тен пе-ре-з
у-ме-ня, е-сть се-р-д-це Нар-
пу-сай пур, вэ-ри юн-ла
сэ-р-д-ца пур-бо
те о-г-ня, е-сть род-на а-ста
ге-рем пур, ва-га кап-с-зак ан-
сэ-р-д-ца пур-бо
рушка-мать, конь е-сть сав-ный ур-га-
нет пур, ур-хатах пек у-га-
нет пур, у-га-м

Пример 2.

Вторая ария Сетнера.
Г. Хирбю «Нарспи»

Аллего.
Шав-лать каш-лать е-м вэр-
Шумит, во-ет тем-ных
МАН, та-мак-ри пек а-хэ-
лес, адскии го-ло-сам-ре-
рать. те-ау-су-ри те-шуйт-тан сав-те-ри-ех аш-кэ-
вэр. лешки ил-пур или бес, или о-рет про-ш
нат? и-са-га-
с-рад? Тро-хо-лет

Пример 3.

Второй дуэт Нарспи
и Сетнера (начало). Г. Хирбю «Нарспи»

Анданте кантабиле
Шк-кен э-пир тел аулсин,
бу-ри пром-га лас-вольна.

нат? и-са-га-
с-рад? Тро-хо-лет

Пример 4.

Ариозо (плач) Сетнера
из финала картины «Свадьба».
Г. Хирбю «Нарспи»

Handwritten musical score for Example 4. It consists of two systems of music. The first system is numbered 399 and includes a vocal line with lyrics: "Ах, ну — рана, ну — рана, вилте ант-сидеа моя, нре — бий мой сматся". The piano accompaniment features a prominent triplet of eighth notes. The second system is numbered 400 and includes a vocal line with lyrics: "Ах, ну — рана Нарспи моя, как юлие сав? все надо люди, Ах, ну — рана Нарспи моя, Сты на — те сине ю — та кай — ре на — ло — ко, Ун сар муше мен тавас арас до — лор ине с ери". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score concludes with a vocal line of "ах, ах, ах, ах, ах, ах, ах!" and a final piano accompaniment section.

Пример 5.

Фрагмент партии Косинского
(из терцета). А. Васильев
«Иван Яковлев»

Handwritten musical score for Example 5. It features a vocal line for Kosinsky and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "О, мило, ко (кара) дивно, я, сар чин, ун ну, нре, нре, нре, нре, хан, сен, на-". The piano accompaniment is dense and rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with various dynamics and articulation symbols.

Пример 6.

Дуэт Катерины и Косинского.
А. Васильев «Иван Яковлев»

Handwritten musical score for Example 6. It shows a duet between two vocal parts, Kateryna and Kosinsky, with piano accompaniment. The score is numbered 211. The vocal lines are marked with dynamics like *ppp* and *mf*. The piano accompaniment is intricate, with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агин М.С. Национальные вокальные школы России // Национальные вокальные школы России: Методические рекомендации. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С.3–11.
2. Бушуева Л.И., Илюхин Ю.А. Композиторы Чувашии: библиографический справочник / науч. ред., предисл. М.Г. Кондратьева. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2014. 511 с.
3. Воронов В.А. Особенности обучения татарских певцов в консерватории // Музыкальная культура народов Поволжья: сб. науч. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. 182 с.
4. Заломнов П.Д. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. Чебоксары: РГУП ИПК «Чувашия», 2002. 146 с.
5. Композитор Александр Васильев: сб. ст. и материалов / сост., науч. ред. Л.И. Бушуевой. Чебоксары: ЧГИГН, 2017. 316 с.
6. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка. От мифологических времён до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.
7. Красотина М. Дмитрий Сёмкин. Могу считать себя национальным кадром // Советская Чувашия. № 68 (25515). 16 апреля 2014.
8. Марков Б.С. Мой театр. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1994. 96 с.
9. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им П.И. Чайковского, 2008. 646 с.
10. Сёмкин Д.Н. Проблемы постановки и развития высоких мужских голосов (из опыта выдающихся педагогов) // Университетское музыкознание: труды факультета искусств. Вып. 2. Чебоксары: Чуваш. ун-т, 2008. С. 129–140.
11. Эррэ Т.А. Опера «Нарспи» Г. Хирбю // Музыкальная культура народов Поволжья: сб. науч. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. 182 с.
12. Эррэ Т.А. Чувашская опера. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1979. 128 с.
13. Яковлева А.С. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов (из практики работы педагогов вокального факультета московской консерватории) // Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. Вып. 7 / сост., науч. ред. А.С. Яковлев. М.: Музыка, 1984. С.73–86.

Об авторе:

Семкин Дмитрий Николаевич, заведующий кафедрой вокального искусства, кандидат физико-математических наук, доцент, Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова, **ORCID 0000-0001-9065-4101**, dmitriysemkin@mail.ru.

REFERENCES

1. Agin M.S. Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii [National Vocal Schools of Russia]. *Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii: Metodicheskie rekomendatsii* [National Vocal Schools of Russia: Methodical Recommendations]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1996, pp. 3–11.
2. Bushueva L.I., Ilyukhin Yu.A. *Kompozitory Chuvashii: bibliograficheskiy spravochnik* [Composers of Chuvashia: a Bibliographic Reference]. Scientific edition, foreword by M.G. Kondratyev. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2014. 511 p.
3. Voronov V.A. Osobennosti obucheniya tatarskikh pevtsov v konservatorii [Features of the Training of Tatar Singers at the Conservatory]. *Muzykal'naya kul'tura narodov Povolzh'ya: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Culture of the Peoples of the Volga Region: Collection of Scientific Works]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh, 1978. 182 p.

4. Zalomnov P.D. *Chuvashskiy gosudarstvennyy teatr opery i baleta i vedushchie мастера ego stseny* [Chuvash State Opera and Ballet Theater and Leading Masters of Its Stage]. Cheboksary: RGUP IPK «Chuvashiya», 2002. 146 p.
5. *Kompozitor Aleksandr Vasil'ev: sbornik statey i materialov* [Composer Alexander Vasiliev: a Collection of Articles and Materials]. Compiled, scientific editor by L.I. Bushueva. Cheboksary: ChGIGN, 2017. 316 p.
6. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka. Ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash Music: from Mythological Times to the Formation of Modern Professionalism]. Moscow: PER SE, 2007. 288 p.
7. Krasotina M. Dmitriy Semkin: Mogu schitat' sebya natsional'nym kadrom [Dmitry Semkin: I Can Consider Myself a National Cadre]. *Sovetskaya Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. № 68 (25515). April 16, 2014.
8. Markov B.S. *Moy teatr* [My Theatre]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1994. 96 p.
9. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Engineering]. Moscow: IP RAN, MGK im P.I. Chaykovskogo, 2008. 646 p.
10. Semkin D.N. Problemy postanovki i razvitiya vysokikh muzhskikh golosov (iz opyta vydayushchikhsya pedagogov) [Problems of Setting and Developing High Male Voices (from the Experience of Outstanding Teachers)]. *Universitetskoe muzykoznanie: trudy fakul'teta iskusstv. Vypusk 2* [University Musicology: Proceedings of the Faculty of Arts. Issue 2]. Cheboksary: Chuvashskiy universitet, 2008, pp. 129–140.
11. Erre T.A. Opera «Narspi» G. Khirbyu [“Narspi” Opera by G. Khirby]. *Muzykal'naya kul'tura narodov Povolzh'ya: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Culture of the Peoples of the Volga Region: Collection of Scientific Works]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh, 1978. 182 p.
12. Erre T.A. *Chuvashskaya opera* [Chuvash Opera]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1979. 128 p.
13. Yakovleva A.S. Formirovanie verkhnego uchastka diapazona muzhskikh golosov (iz praktiki raboty pedagogov vokal'nogo fakul'teta moskovskoy konservatorii) [Formation of the Upper Part of the Range of Male Voices (from the Practice of Teachers of the Vocal Faculty of the Moscow Conservatory)]. *Voprosy vokal'noy pedagogiki: sbornik statey. Vypusk 7* [Questions of Vocal Pedagogy: a Collection of Articles. Issue 7]. Compiled, scientific editor by A.S. Yakovlev. Moscow: Muzyka, 1984, pp.73–86.

About the author:

Dmitry N. Semkin, Head of the Vocal Art Department, Chuvash State University named by I.N. Ulyanov, (428000, Cheboksary, Russia), **ORCID 0000-0001-9065-4101**, dmitriysemkin@mail.ru



**А. И. ИВАНОВ**

*Оренбургский государственный институт искусств
имени Л. и М. Ростроповичей
г. Оренбург, Россия
ORCID: 0000-0002-8692-6669*

**Из школы В.М. Блажевича:
А.К. Лебедев и его сочинение для тубы**

Статья посвящена одному образцу композиторского творчества профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева (1924–1993). Известный исполнитель и педагог, основатель специального класса тубы в консерватории, А.К. Лебедев явился одним из самых крупных представителей отечественной школы игры на тубе и тромбоне, созданной В.М. Блажевичем. А.К. Лебедеву принадлежат оригинальные концертные композиции для тубы и тромбона, которые вошли в репертуар, получили широкую известность и подвигли других авторов к созданию сочинений для этих, казалось бы, совсем не концертных инструментов.

Автор статьи, тромбонист и педагог, представляя сочинение А.К. Лебедева – Концерт для тубы и фортепиано № 1 a-moll (соч. 1947 года), который до сих пор не исследован и требует специального рассмотрения, даёт краткую характеристику в сравнении с известным Концертом В.М. Блажевича.

Речь идет о сходном понимании А.К. Лебедевым, вслед за В.М. Блажевичем, драматургии концертного жанра, которая обуславливает художественную ценность этих произведений. Подчеркнуто, что в творчестве А.К. Лебедева, опирающегося на опыт В.М. Блажевича, проявились новые возможности создания образов и развития исполнительской техники, зафиксированные в его концертных композициях.

Актуальность данной статьи обусловлена острым запросом на формирование целостной системы знаний о сущности искусства игры на духовых инструментах, прежде всего, в целях совершенствования процесса профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. В исполнительском искусстве игры на тромбоне и тубе существует ещё много пробелов, одним из которых представляется отсутствие исследований об используемых в практике произведениях А.К. Лебедева.

Ключевые слова: традиции Блажевича, новые тенденции развития концертного жанра для тубы и тромбона, характеристика Концерта для тубы А.К. Лебедева.

Для цитирования / For citation: Иванов А.И. Из школы В.М. Блажевича: А.К. Лебедев и его сочинение для тубы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 91–97. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.091-097.

ALEXANDER I. IVANOV*Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich**Orenburg, Russia*

ORCID: 0000-0002-8692-6669

**From the School of V.M. Blazhevich:
A.K. Lebedev and His Compositions for the Tuba**

The article is devoted to one sample of the composer's creativity of the professor of the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky Alexei Konstantinovich Lebedev (1924–1993), Professor of the Tchaikovsky Moscow State Music University. Famous performer and teacher, founder of the special tuba class at the Conservatory, Lebedev is one of the greatest representatives of the Russian school of playing the tuba and trombone, created by V.M. Blazhevich. Lebedev owns original concert compositions for trumpet and trombone, which are included in the repertoire, they became widely known and encouraged other authors to create compositions for these instruments, those would seem not to be concert instruments at all.

The author of the article, a trombonist and teacher, presenting the work of A.K. Lebedev-Concerto for tuba and Piano No. 1 a-moll (Op. 1947), which has not yet been studied and requires special consideration, gives a brief description in comparison with the famous Concerto by V.M. Blazhevich.

The author tells about Lebedev's special understanding of the concert genre drama, which determines the artistic value of these works. The article emphasizes that in Lebedev's work, based on the experience of Blazhevich, new possibilities of creating images and performing techniques, recorded in his concert compositions, were revealed.

The relevance of this article is due to the acute demand for the formation of an integral system of knowledge about the essence of the art of playing wind instruments, first of all, in order to improve the process of professional training of musicians-performers. There are still many gaps in the performing art of playing the trombone and tuba, one of which is the lack of research on the works of A.K. Lebedev.

Keywords: traditions of Blazhevich, new trends in the development of the concert genre for tuba and trombone, characteristics of the Concerto for tuba by A.K. Lebedev.

В настоящее время растёт интерес к творчеству Алексея Константиновича Лебедева. Опубликован ряд научных статей, посвящённых вопросам его методики, среди них – публикации двух его учеников – В.А. Горбенко [3, с. 41] и А.П. Казаченкова [4, с. 38]. В этих материалах, как и в известной монографии Ю.А. Усова «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» [7], концертные композиции А.К. Лебедева охарактеризованы в самом общем плане. Настало время внимательно изучить концертные опусы известного

тубиста, рассмотреть их образно-драматургическое развитие, принципы формообразования, технические задачи исполнителя. Этим вопросам и посвящена данная статья.

Прежде чем приступить к изучению проблемы, уточним понятие «исполнительская школа». В современном научном педагогическом дискурсе оно относится к терминам с наиболее размытыми границами. Представляется важным привести рассуждения по этому поводу Д.И. Варламова и Е.С. Виноградовой, которые на основании сравнительного анализа теорий



и взглядов целого ряда учёных пришли к выводу, что под понятием «исполнительская школа» следует понимать систему «художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы» [2, с. 1410]. Это, по их убеждению, система, «сформированная субъектом с высокой способностью к персонализации, передаваемая посредством преемственности при непосредственном взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения» [там же]. Уточним: московская исполнительская школа искусства игры на тубе, тромбоне представляет опыт образовательных и исполнительских практик тромбонистов и тубистов, сложившийся в конце XIX – начале XX веков, и прежде всего – опыт основателя школы, выдающегося тромбониста и педагога по классу тромбона и тубы Владислава Михайловича Блажевича (1881–1942).

Сущность школы В.М. Блажевича требует отдельного и весьма обширного описания, поэтому здесь предельно кратко охарактеризуем её основные компоненты:

— опора в развитии музыкального мышления исполнителя на интонационный тезаурус русской национальной культуры;

— нахождение максимально насыщенного, густого звучания (прежде всего за счёт техники дыхания);

— обретение наибольшей выносливости исполнительского аппарата, прежде всего – амбушюра;

— виртуозная мелкая техника, при которой сохраняется тембровое насыщение звука.

В.М. Блажевич вошёл в историю как композитор, обогативший оригинальный учебный репертуар духовиков целым рядом сочинений весьма необычного жанра – концертами для тромбона и фортепиано. Создавая их, В.М. Блаже-

вич, конечно, прежде всего, ставил перед собой задачу сформировать высокохудожественный музыкальный материал, на котором бы учащиеся-тромбонисты могли оттачивать весь комплекс исполнительских навыков. На практике их исполняют не только тромбонисты, но и тубисты, играя на октаву ниже.

Автор концертов для тромбона писал эти произведения в условиях жесточайшего репертуарного кризиса. В XIX – первой половине XX веков тромбон (а тем более туба) как сольный голос интересовал весьма незначительное количество профессиональных композиторов. Так, за весь XIX век появились и закрепились в практике два по-настоящему ярких и оригинальных произведения для инструмента – Концертино для тромбона с оркестром соч. 4 немецкого скрипача, композитора Фердинанда Давида (1837, партитура длительное время считалась утраченной) и Концерт для тромбона с духовым оркестром Николая Римского-Корсакова (1877).

Педагоги и исполнители сами были вынуждены восполнять существующие репертуарные пробелы, создавать концертные сочинения, устанавливая своей главной задачей развитие виртуозности. И это касалось в целом исполнительства на всех духовых инструментах. Один из самых авторитетных специалистов-духовиков, Ю.А. Усов видит здесь не только положительный момент, но и проблему. Он пишет: «Основное противоречие, выявившееся в педагогике и исполнительстве на духовых инструментах – это расцвет виртуозности в узком смысле и обеднение музыкального содержания» [6, с. 136].

Сочинения В.М. Блажевича в этом плане выгодно отличались. Их стиль выглядел интересным благодаря крепкой опоре на песенно-танцевальный фольклор, интонационные элементы револю-

ционных песен и маршей, городского романса. И поэтому музыка В.М. Блажевича заняла своё прочное место в учебном репертуаре тромбонистов и тубистов.

Особым явлением в концертном жанре для тубы стали сочинения А.К. Лебедева. В первую очередь это Первый концерт для тубы (или бас-тромбона) и фортепиано, который вошёл в золотой фонд исполнительского искусства. Известность получил и Второй концерт для тубы с оркестром, написанный музыкантом уже на закате его творческой деятельности. Отметим, что полный список произведений, созданных А.К. Лебедевым, до конца не составлен: его архив в РГАЛИ ещё ждёт своего изучения. Важно следующее: произведения Лебедева дали мощный импульс развитию оригинального репертуара для тубы и бас-тромбона.

Кратко представим творческую биографию Алексея Константиновича Лебедева, используя материалы архива Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Одарённый, чрезвычайно тонкий музыкант, владеющий несколькими инструментами и уже в молодости имеющий опыт руководства духовым оркестром, ветеран Великой Отечественной войны, в 1949 году Алексей Константинович Лебедев

оканчивает Московскую консерваторию по классу тромбона и тубы Владимира Арнольдовича Щербинина (1896–1963) – одного из лучших учеников В.М. Блажевича. А.К. Лебедев учился затем и на композиторском факультете консерватории, но в силу огромной занятости на должности солиста-тубиста симфонического оркестра Большого театра и преподавателя класса тубы Московской консерватории провёл там всего три года.

Первый концерт для тубы и фортепиано написан А.К. Лебедевым ещё в годы учебы в консерватории. В нём проявилось уже не только мастерство музыканта-исполнителя, но и его талант раскрытия глубоких художественных образов, понимания концертного жанра. Концерт воспринимался им как произведение, в котором роль солирующего инструмента заключается не столько в технической изобретательности, сколько в выразительных сольных «высказываниях», близких монологу-размышлению.

Сразу же отметим достаточно сложный в Концерте А.К. Лебедева интонационный рисунок партии тубы. Сравним его, например, с мелодией солирующего инструмента в концерте № 8 для тромбона и фортепиано В.М. Блажевича (нотные примеры 1, 2):

Пример 1.

Блажевич В.М. Концерт для тромбона и фортепиано № 8.
Цифра 25 полностью [1]

The image shows a musical score for Example 1, consisting of three staves of music. The first staff is marked 'Veloce (Быстро)' and 'p dolce cresc.'. The music is in bass clef, 2/8 time, and key of B-flat major. The first staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, all under a single slur. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more rhythmic passage with eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest.



Пример 2.

А.К. Лебедев.
Концерт № 1 для тубы
(или бас-тромбона) и фортепиано.
Партия солирующего инструмента. Такты: 1–15 [5, с. 2].

Как видим, Блажевич пользуется абсолютно типичным для музыкантов-исполнителей-композиторов того времени приёмом развёртывания одной интонации, из которой прорастает тема. И в дальнейшем образ не претерпевает изменений.

Главная партия Первого концерта для тубы и фортепиано А.К. Лебедева изложена иначе: по мере развёртывания «монолога» появляются контрастные элементы, создающие напряжение, конфликт. Первый, лирический элемент, открывает сольную партию тубы. Второй развивается вариационно, причём изменяются все параметры тематического материала и происходит постоянная смена тембровых красок тубы. Это создаёт динамику развития и подчёркивает сложный характер музыкального образа.

Концерт А.К. Лебедева одночастный, что характерно для многих сочинений этого жанра его предшественников, в том числе, например, Ж.Б. Арбана. Но если концерты В.М. Блажевича представляют собой одночастные композиции, напоми-

нающие о свободных по строению рапсодиях Ф. Листа, то у А.К. Лебедева использована сонатная форма с ярким, выразительным музыкальным материалом, контрастными образами и их развитием. По взаимодействию тубы с фортепиано (или оркестром¹) они не уступают сложным современным концертным опусам. Композиции А.К. Лебедева отличаются лаконизмом, высокой степенью концентрации музыкальной мысли. При этом автор полностью отказывается от

самоценных виртуозных эпизодов. Виртуозность композитор понимает прежде всего, как максимально точное донесение смысла, содержания, как показ внутреннего развития, контрастных столкновений, что, в частности, свойственно каденции Первого концерта для тубы. Виртуозность – это раскрытие возможностей инструмента, и она необязательно должна быть выявлена в стремительном движении и демонстративном показе разнообразных технических приёмов. Это была позиция А.К. Лебедева.

Главный вывод заключается в том, что А.К. Лебедев, опираясь на традиции, используя опыт школы В.М. Блажевича, направлял концертный жанр для тубы и тромбона как особого рода солирующих инструментов в сторону всё большей концептуализации, глубины содержания и при этом – оригинальности развития, интерпретации достаточно яркого музыкального материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лебедеву принадлежит авторское переложение для тубы с оркестром своего Первого концерта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блажевич В.М. Концерт для тромбона и фортепиано № 8 // Мир тромбона. URL: <http://trombone.su/?section=notes&surname=blazhevich>. (Дата обращения: 13.04.2021).
2. Варламов Д.И., Виноградова Е.С. Теоретические и методические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. 2013. № 11–7. С. 1407–1411.
3. Горбенко В.А. Алексей Константинович Лебедев // Исторические и методические аспекты обучения игре на духовых и ударных инструментах: сб. науч.-метод. работ / сост. В.И. Дегтярева. М.: Моск. гос. ин-т музыки им. А.Г. Шнитке, 2009. С. 41–44.
4. Казаченков А.П. О методике преподавания искусства игры на тубе профессора МГК имени П.И. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева // Музыка и время. 2017. № 12. С. 38–41.
5. Лебедев А.К. Концерт для тубы и фортепиано. М.: Музгиз, 1950. 15 с.
6. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. 207 с.
7. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1986. 189 с.

Об авторе:

Иванов Александр Игоревич, аспирант Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, **ORCID: 0000-0002-8692-6669**, prostoshurik2008@rambler.ru

REFERENCES

1. Blazhevich V.M. Kongsert dlya trombona i fortepiano № 8 [Concerto for Trombone and Piano No. 8]. *Mir trombona* [The World of Trombone]. URL: <http://trombone.su/?section=notes&surname=blazhevich> (13.04.2021).
2. Varlamov D.I., Vinogradova E.S. Teoreticheskie i metodicheskie osnovy issledovaniya ispolnitel'skoy shkoly v muzykal'nom iskusstve [Theoretical and Methodological Foundations of the Research of the Performing School in Musical Art]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Fundamental Research]. 2013. No. 11–7, pp. 1407–1411.
3. Gorbenko V.A. Aleksey Konstantinovich Lebedev [Alexey Konstantinovich Lebedev]. *Istoricheskie i metodicheskie aspekty obucheniya igre na dukhovyykh i udarnyykh instrumentakh: sbornik nauchno-metodicheskikh rabot* [Historical and Methodological Aspects of Learning to Play Wind and Percussion Instruments: A Collection of Scientific and Methodological Works]. Compiled by V.I. Degtyarev. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki imeni A.G. Shnitke, 2009, pp. 41–44.
4. Kazachenkov A.P. O metodike prepodavaniya iskusstva igry na tube professora MGK imeni P.I. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева [On the Methodology of Teaching the Art of Playing the Tuba by Professor Alexey Konstantinovich Lebedev of the Moscow State Pedagogical University named after P.I. Tchaikovsky]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2017. No. 12, pp. 38–41.



5. Lebedev A.K. *Kontsert dlya tuby i fortepiano* [Concerto for Tuba and Piano]. Moscow: Muzgiz, 1950. 15 p.

6. Usov Yu.A. *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of Foreign Performance on Wind Instruments]. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1989. 207 p.

7. Usov Yu.A. *Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of Domestic Performance on Wind Instruments]. Moscow: Muzyka, 1986. 189 p.

About the author:

Alexander I. Ivanov, Graduate student of Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich, **ORCID: 0000-0002-8692-6669**, prostoshurik2008@rambler.ru





М. С. РОМАНЕЦ

*Донецкая государственная музыкальная академия
имени С.С. Прокофьева, г. Донецк, Украина
ORCID: 0000-0002-5352-9085*

Композитор языком музыки о собственном жизнетворчестве

Предметом исследования в настоящей статье является музыкальная автобиография, представляющая собой одну из жанровых разновидностей автобиографических сочинений. Автобиографичность, свойственная искусству в целом, ясно дала о себе знать в XX веке, результатом чего стал целый ряд произведений, в которых автор сознательно и намеренно «присутствует» в собственном сочинении в качестве главного героя. Подобные опусы выступают следствием личностного самоанализа, восприятия и оценки себя как человека и как художника и служат своеобразным зеркалом жизнетворчества автора. Приведенные в статье аналитические очерки «Lebenslauf» А. Шнитке и «Метамузыки» В. Сильвестрова дают возможность выявить особенности музыкальной автобиографии, где композиторы, в отличие от «традиционной» её разновидности, говорят языком музыки. Для одних художников понимание себя лежит исключительно в существе творческих процессов, у других – преобладает личностное, экзистенциальное начало.

Мерилом и инструментом самопредставления выступают цитаты из собственных и чужих произведений, музыкально «документирующие» жизнь авторов. Особую актуальность в данном отношении приобретает проблема текстовых заимствований и самозаимствований, которые служат главнейшим способом реализации концептуальной художественной идеи.

Ключевые слова: музыкальная автобиография, А. Шнитке, В. Сильвестров, цитата, автоцитата, самозаимствование, жизнеописание.

Для цитирования / For citation: Романец М.С. Композитор языком музыки о собственном жизнетворчестве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 98–107. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.098-107.

MARIYA S. ROMANETS

*Donetsk State S.S. Prokofiev Music Academy, Donetsk, Ukraine
ORCID: 0000-0002-5352-9085*

Composer Telling About His Own Life Creative Work by the Language of Music

The subject of researching in the article is a musical autobiography, which is one of the genre varieties of autobiographical compositions. The autobiography, typical of art in general, let hear from itself in the 20th century, which resulted in a number of works where the author consciously and deliberately “is present” as the main character. Such opuses are the result of personal introspection, perception and assessment of oneself as a person and as an artist and serve as a kind of mirror



of the author's life creative work. The analytical sketches "Lebenslauf" by A. Schnittke and "Metamusics" by V. Silvestrov, presented in the article, enable to reveal the peculiarities of musical autobiography, where composers, in contrast to its "traditional" variety, speak the language of music. For some artists, self-understanding lies exclusively in the essence of creative processes, while for others, a personal, existential commencement predominates.

The yardstick and instrument of self-representation are quotations from their own and other people's works, which musically "document" the authors' life. The problem of text borrowings and self-borrowings, which serve as the main way of implementing a conceptual artistic idea obtain particular relevance in connection with the point previously mentioned.

Keywords: musical autobiography, A. Schnittke, V. Silvestrov, quotation, author quotation, self-borrowing, autobiography

Отражение личности автора в собственном творчестве – одна из характерных особенностей искусства. Об этом говорят сами творцы, подчёркивая, что обозначенный процесс может происходить как сознательно, так и бессознательно: «в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против воли, выскажется со всеми своими взглядами, своим характером, с степенью своего развития» [3, с. 153]. Схожую с Ф.М. Достоевским мысль высказывает американский поэт У. Уитмен: «Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Если ты злой или пошлый, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за столом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях... Нет такой уловки, такого приёма, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца» (цит. по: [4, с. 6]).

Творческие люди, в силу присущих им интеллектуально-психологических особенностей (эмоциональность, активность воображения, медитативность, чувствительность), склонны вести внутренний диалог с собой, предметом которого является восприятие и оценка себя как личности и как творца. Причём эти оценки

могут быть диаметрально противоположными – от позиционирования себя как демиурга и видения личностного «Я» в неразрывном единстве со своей деятельностью: «Я – поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу» [5, с. 23], до психологической раздвоенности и поиска себя настоящего. Так, в рассказе «Борхес и Я» автор заключает, что имя Хорхе Борхес достоин носить писатель, создатель «Алефа», «Мертвеца», «Вавилонской библиотеки», «Розы Парацельса» и т. д., поскольку он более известен, и это явление гораздо значительнее, нежели просто его существование как человека: «<...> мы не враги – я живу, остаюсь в живых, чтобы Борхес мог сочинять свою литературу и доказывать ею моё существование. <...> Я обречён исчезнуть, и, быть может, лишь какая-то частица меня уцелеет в нём. <...> Мне суждено остаться Борхесом, а не мной (если я вообще есть), но я куда реже узнаю себя в его книгах, чем во многих других или в самозабвенных переборах гитары. Однажды я попытался освободиться от него и сменил мифологию окраин на игры со временем и пространством. Теперь и эти игры принадлежат Борхесу, а мне нужно придумывать что-то новое. И потому моя жизнь – бегство, и всё для меня – утрата, и всё достаётся забвенью или ему, другому.

Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу» [1, с. 233–234].

Признания деятелей искусств и существование огромного числа автобиографических сочинений вызвали необходимость обсуждения феномена «присутствия» автора в собственном произведении в качестве отдельной научной проблемы, которая, по ряду затрагиваемых вопросов, близка актуальным направлениям современного исследовательского поиска – феномену авторства, индивидуального стиля, психологии творчества, эстетических основ искусства. Различные области гуманитарной науки активно занимаются исследованием проблемы «автор и произведение». В музыковедении значительных успехов в этом направлении добилась Л. Казанцева, ряд публикаций которой посвящён сознательному и бессознательному проявлению авторского «Я» в музыкальном опусе: «Автор в музыкальном содержании», «Авторское начало в поликультурном пространстве музыкального произведения», «Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса». В контексте обозначенной проблематики заслуживают внимания сочинения, в которых творец является главным действующим лицом и объектом изображения, а его наследие – мерилем видения себя.

Как уже было отмечено, в широком смысле слова всё искусство автобиографично, и музыка не исключение. Достаточно вспомнить «Флорестана» и «Эвзебия» Р. Шумана, «Шарманщика» Ф. Шуберта, «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, «Жизнь героя» Р. Штрауса, «Песни странствующего подмастерья» Г. Малера и мн. др. – во всех этих произведениях проступают лики их создателей. В XX веке тенденция к личностному самоанализу и «самопредставлению» прояви-

лась ещё более значительно и явственно. Теперь авторы, в отличие от своих предшественников, уже не говорят о себе в третьем лице, постулируя автобиографическое содержание своих опусов в самом названии: «Автопортрет» А. Лурье (1912), Дж. Крама (1945), Д. Лигети (1976), Т. Сикорского (1983), Р. Щедрина (1984), «Жизнеописание» А. Шнитке (1982), «Волокос» И. Соколова (1988). Вследствие этого в музыкальном искусстве сформировалась особая группа сочинений, основной темой которых стало размышление о себе как о личности и художнике. К их числу относится музыкальный автопортрет, музыкальный автомемориал¹ и музыкальная автобиография, которой и посвящена данная статья.

Автобиография, один из жанров мемуарной литературы, получила широкое распространение среди композиторов и исполнителей как в традиционном виде (например, «Автобиография» С. Прокофьева), так и в документальных опусах под другими наименованиями, содержание которых составляет описание собственного жизнетворчества («Летопись моей музыкальной жизни» Н. Римского-Корсакова, «Диалоги» и «Хроника моей музыкальной жизни» И. Стравинского, «Моя жизнь» А. Гречанинова, «Темы с вариациями» Н. Каретникова, «Годы учения» С. Майкапара, «Галина» Г. Вишневской, «Я – композитор» А. Онеггера и др.). Важно отметить, что в какие бы формы музыканты ни облекали описание своей жизни, они оперировали вербальными средствами. Во второй половине XX века А. Шнитке расширил возможности данного жанра и впервые создал музыкальную автобиографию, задействовав не использованные до сих пор резервы этого вида искусства.

Последовательность в описании реальных фактов, документальность, представление событий частной и творческой



жизни в тесной связи с социокультурным контекстом, характерные для художественной автобиографии, свойственны и музыкальной её разновидности. Отличительным признаком последней является то, что в ней собственное творчество выступает не просто объектом познания, но и «инструментом», своеобразным критерием видения и представления себя. В результате этого ведущую роль в ней (как и в иных музыкальных автобиографических сочинениях) играет приём автоцитирования, который становится главнейшим способом реализации концептуальной идеи.

Шнитке написал автобиографию в преддверии своего приближающегося полувекового юбилея (в 48 лет), «число “48”, – отмечает В. Холопова, – предрасположило к разнообразным размышлениям – биографического порядка <...> также конструктивно-арифметического, в связи с многоделимостью числа 48 – на 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 24, 48 (целая “серия” делителей!). Число определило и продолжительность пьесы – 8 минут 40 секунд» [10, с. 155]. Её название – “Lebenslauf” (дословно – бег жизни) – в переводе с немецкого означает «Жизнеописание»², что является словообразовательной калькой дословного перевода с греческого языка слова «биография» (bio – жизнь, graphia – описание). Можно предположить, что для Шнитке слова *биография* – *жизнеописание* – *автобиография* составляют единый синонимичный ряд жанровых наименований, суть которых – описание своего или чужого жизненного пути.

Произведение написано для четырёх метрономов, трёх ударников и рояля. Метрономы, записанные на пленку, выполняют функцию остигатного метрического пульса, не замолкая ни на секунду на протяжении всего звучания музыки. Темп четвертого метронома, вступающего первым, равен пульсу здорового че-

ловека в спокойном состоянии – 60 ударов в минуту, остальные подвижнее: 80, 90 и 120 ударов. Вступление очередного «таймера» совпадает с началом следующего хронологического этапа, которых в автобиографии Шнитке четыре (по 12 лет). Каждый последующий короче, но событийно насыщеннее предыдущего: биологический год в первом 12-летию равен 12 тактам, во втором – 9, в третьем – 8, в четвертом – 6. Цифры в партитуре, маркирующие повествование, соответствуют жизненным летам автора.

Важнейшие вехи творческой и личной биографии иллюстрируются в «Жизнеописании» фрагментами своих и чужих сочинений. Перечень самозаимствований в произведении весьма внушителен: Скрипичный концерт № 1 и № 2, Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Соната для скрипки № 1 и № 2, Симфония № 1, № 2 и № 3, Соната для виолончели и фортепиано, «Реквием», «Диалог» для виолончели с оркестром, Концерто гроссо № 1, балет «Пер Гюнт», Фортепианный квинтет и музыка к фильму «Вступление».

Не менее впечатляющ и список заимствований: «В лесу родилась ёлочка» Л. Бекмана, «Священная война» А. Александрова, «Большая крокодила», «Если б я был султан» А. Зацепина, «Сулико» В. Церетели, «Марсельеза» Р. де Лиля, мелодия *Dies irae*, «Славься» из «Ивана Суланина» М. Глинки, «Полёт Валькирий» Р. Вагнера, «Турецкий марш» и Концерт d-moll В.А. Моцарта, «Похоронный марш» Ф. Шопена, «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, Соната D-dur Й. Гайдна, Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига, Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, лейтмотив Деда Мороза из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова³.

Говоря о цитатах, встречающихся в «Жизнеописании», следует отметить не только широкий жанрово-стилевой охват

задействованного материала, но и различное функциональное назначение, которое они выполняют в концепции анализируемого сочинения. Одни призваны продемонстрировать основные этапы жизни композитора в контексте эпохи, другие – становление его как музыканта.

Цитаты, условно объединённые в группу под названием «Жизнь во времени», маркируют внешние стороны бытия в социально-исторической действительности. Детский шлягер Л. Бекмана «В лесу родилась ёлочка», являющийся неизменным атрибутом новогодних утренников, выступает знаком беззаботного детства композитора, которое прервалось с началом Великой Отечественной войны. Шнитке было 7 лет, когда немецкая армия напала на СССР, изменив жизнь большой страны и каждого её жителя. Печатью военных лет служит целая серия цитат. Песня А. Александрова «Священная война» (т. 8 –12, ц. 7) «опредмечивает» начало страшных событий; трагический 1943 год, известный по Курской дуге, прорыву блокадного кольца Ленинграда и многим другим военным операциям, ознаменован мотивом *Dies irae* (т. 25, ц. 9); окончание войны с радостью от долгожданной победы и горечью от пережитых утрат обозначено темами хора «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки (т. 79, ц. 11) и «Траурного марша» из Сонаты для фортепиано № 2 Ф. Шопена (т. 11–12, ц. 11 и т. 1, ц. 12).

Две женитьбы музыканта – на однокурснице Галине Кольциной (1956), а после на пианистке Ирине Катаевой (1961) – проиллюстрированы темой «Свадебного марша» Ф. Мендельсона, повторяющейся дважды (т. 46, ц. 22 и т. 25, ц. 27). И хотя второй брак Шнитке продлился гораздо дольше первого (тридцать восемь лет), в автобиографии композитор «сообщает», что после свадьбы размышлял о «пре-

лестях многожёнства». Свидетельством этого выступает фрагмент знаменитой песни А. Зацепина «Если б я был султан» (т. 47, ц. 28).

К данной группе заимствований можно также отнести цитату песни «Сулико» В. Церетели, столь любимой И. Сталиным. Она выступает своеобразным символом эпохи, периода послевоенных лет, отмеченного идеологическими и эстетическими догмами, широко развернувшейся кампанией борьбы с «формализмом», к чему великий «вождь народа» имел непосредственное отношение. Сходную семантику фрагмент этой песни имеет в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича, где на её теме строится речь товарища И.С. Единицына, под псевдонимом которого скрывается И. Сталин.

Цитаты блока «Путь к творчеству» в тексте музыкальной автобиографии отмечают этапы профессионального становления композитора. Они маркированы: гаммой *C-dur* (т. 3, ц. 6); частушечным наигрышем у ксилофона, имитирующего губную гармошку (тт. 7–11, ц. 10), и темами из популярных классических произведений, которые воспроизведены обрывочно, словно воссозданы по памяти – тема Деда Мороза из «Пролога» оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (т. 69, ц. 13), «Полёт Валькирий» из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (т. 25, ц. 15). Как отмечает В. Холопова, приобщение Шнитке к занятиям музыкой в послевоенной России происходило посредством прослушивания радиопередач. Шедевры мировой классики всколыхнули сознание мальчика и пробудили желание творить, юный музыкант создавал музыкальные фантазии и подолгу импровизировал на губной гармонике [9].

Профессиональное обучение композитор получил на дирижёрско-хоровом отделении музыкального училища



им. Октябрьской революции, а затем в Московской консерватории (1953–1958) и аспирантуре при МГК (1958–1961). Путь в профессию, связанный с постижением теории и практики музыкального искусства, отмечен цитатами из Сонаты D-dur Й. Гайдна (тт. 8–9, ц. 15), Клавирного концерта d-moll В. А. Моцарта (тт. 5–6, ц. 16), Концерта для фортепиано с оркестром Э. Грига (тт. 1–5, ц. 17) и Второго фортепианного концерта С. Рахманинова (тт. 6–9, ц. 17).

В отношении границ цитат отметим, что в новом тексте фрагменты чужих произведений воспроизводятся в виде кратких, тонально и структурно «разомкнутых» музыкальных построений, которые, тем не менее, улавливаются слухом и с «выгодной» стороны репрезентируют первоисточники. Исполнительский состав, включающий только инструменты ударной группы (в их числе и рояль), вызвал необходимость тембрового перекрашивания заимствованного материала, однако звуковысотный, ритмический и ладовый параметры остаются без изменений.

Текстами-донорами автоцитат выступают начала (за исключением автоцитаты из Concerto grosso № 1) наиболее ярких, этапных сочинений Шнитке, которые подаются в хронологическом порядке и музыкально документируют путь к творческой зрелости и признанию. Названием этой группы предлагаем считать «*Шнитке – композитор, творческая реализация*».

Становление автора как композитора ознаменовано фрагментами Скрипичного концерта № 1 (1957), Первого фортепианного концерта (1960), музыки к кинофильму «Вступление» (1962), Сонаты для скрипки и фортепиано № 1 (1963), «Диалога» для виолончели и семи инструментов (1965), Второго скрипичного концерта (1966), Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (1968) – все они выступают своео-

бразными штрихами к красочному творческому портрету музыканта.

Скрипичный концерт № 1 (тт. 6–8, ц. 22), который начинает и «музыкантское летоисчисление» и список сочинений А. Шнитке, был первым произведением композитора, прозвучавшим со сцены Большого зала консерватории, и стал серьёзной заявкой студента-четверокурсника на вхождение во взрослый мир искусства.

Автоцитата из музыки к фильму И. Таланкина «Вступление» (т. 13, ц. 28) репрезентирует важную сферу деятельности композитора – киномузыку, которая являлась своеобразной лабораторией испытания смелых художественных идей и одновременно служила средством заработка для молодого автора. И хотя в начале работы на этом поприще Шнитке сравнивал свою деятельность с «продажей тела», позже он признал её второй своей задачей, в которой «реализовал <...> свой талант, не менее редкий и значительный, чем первый» [9].

Поворот композитора к полистилистике иллюстрируется динамически ярким (*sfff*) вступительным аккордом Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (т. 3, ц. 34) – первого произведения композитора в этой технике. Соната стала своеобразным компасом, не только указавшим путь дальнейшего развития творческих устремлений самого Шнитке, но и во многом определившим направление движения всего отечественного искусства 1960–70-х годов.

В первоисточнике «хлёсткому» g-moll'ному аккорду фортепиано отвечает скрипка. Обмен репликами происходит дважды с различным временным промежутком (сначала 10 секунд, а после без паузы). Из вступительной «перебранки» скрипки и фортепиано в текст-реципиент вошёл только вступительный аккорд, длительность звучания которого увеличилась

в три раза. Автоцитата появляется у ксилофона на фоне «всеобщего молчания» инструментов (лишь только метрономы неустанно отсчитывают пульс музыкальной композиции). Яркость динамики, тембровый контраст, точность воспроизведения – всё это выделяет микроавтоцитату в тексте, через которую опознаётся первоисточник, служащий её текстом-донором.

Воспроизведение фрагментов сочинений зрелого периода показательно для заключительного, четвёртого, раздела автобиографического опуса. Первая симфония (1972), «Реквием» (1975), Фортепианный квинтет (1976), Concerto grosso № 1 (1977), Соната для виолончели и фортепиано (1978), Вторая симфония (1979) и Третья (1981) – яркое свидетельство авторских достижений мастера.

Наряду с автоцитированием, одним из важных средств раскрытия личностного «Я» в «Жизнеописании» А. Шнитке является воспроизведение темы-монограммы, выступающей своеобразным авторским знаком. Её контуры постепенно проступают с первых тактов сочинения, однако свои явные очертания она приобретает лишь в тт. 5–12, ц. 4 и т. 15, ц. 5 – *A-F-E-D-Es-C-H*. Монограмма выполняет функцию остинатного фона, непрерывно сопровождающего музыкальное движение до появления цитаты из песни А. Александрова «Священная война».

Таким образом, посредством пёстрого коллажа цитат и автоцитат А. Шнитке представил слушателю свою музыкально задокументированную жизнь от первых воспоминаний до 48 лет: факты частной жизни, путь к творчеству и восприятие действительности.

Видение себя сугубо в существе творческого процесса отражено в «Метамузыке» (1992) В. Сильвестрова – симфонии для фортепиано и оркестра. Хронологический принцип подачи автоцитат

свидетельствует о последовательности описания событий, что является одним из признаков музыкальной автобиографии. Материалом самозаимствования послужили: «Пять пьес» для фортепиано (1961) (тт. 235–244), цикл «Триада» (1962) (тт. 259–261), «Элегия» (1967) (тт. 283–285), Соната для фортепиано № 2 (1975) (тт. 307–312) и «Китч-музыка» (1977) (тт. 326–330). Помимо перечисленных конкретных текстовых ссылок в сочинении угадываются мотивы песни «Болящий дух врачует песнопенье» из вокального цикла «Тихие песни». Заимствованные фрагменты подаются в Симфонии в фортепианном звучании на фоне «застывших» созвучий у оркестра – секст, квинт и кварт – практически без изменений. Корректуре подверглась метроритмическая сторона музыки, что в одних случаях не влияет на структуру мотивов (например, автоцитата начального номера цикла «Пять пьес» для фортепиано), в других – приводит к их деформации (цитата первой пьесы из цикла «Триада»).

В автобиографию Сильвестров вводит разномасштабные фрагменты собственных сочинений. Можно заметить, что величина автоцитаты зависит от степени её известности и близости к моменту создания автобиографического опуса. Если из более поздних и популярных сочинений заимствуется краткий узнаваемый фрагмент, то из ранних сочинений воспроизводятся целые композиционные разделы формы. В качестве примеров можно назвать начальный двутакт «Китч-музыки» (характерные баркарольные покачивания *g-moll*'ного трезвучия, звучащие в тактах 326–330) и первый номер из «Пяти пьес» для фортепиано, треть материала которого (экспозиция простой трехчастной формы) вошла в текст-реципиент (тт. 235–244).

Как и Шнитке, Сильвестров посредством автоцитирования размышляет о



себе как об авторе-творце. Избранные им в качестве текстов-доноров сочинения служат своеобразными «верстовыми столбами», знаменующими переход композитора из числа отечественных авангардистов 1960-х годов⁴ через неоромантизм 1970-х к авторитарной концепции искусства: «Музыка – это пение мира о самом себе» [8]. Ярким подтверждением этого тезиса как раз и выступает «Метамузыка».

Очевидно, что музыкальная автобиография представляет собой оригинальную художественную форму самопредставления творческой и личностной ипостасей композитора. Авторские намерения могут фиксироваться в программном заголовке сочинения либо быть завуалированными (как в случае с «Метамузыкой» Сильвестрова). Более отчётливым свидетельством осознанного и намеренного проявления авторского «Я» в тексте произведения на тематическом уровне выступают тема-монограмма и фрагменты из собственных, ранее написанных со-

чинений. Они отсылают нас к событиям творческой биографии автора, стоящим за тем или иным творением. Тем самым формируется особая семантическая зона значений автоцитаты, которая выходит за контекстуальные рамки первоисточника, простираясь до пределов всего жизнетворчества автора.

Настоящая статья не исчерпывает возможности сложной и многогранной проблемы сознательного отражения личности автора в собственном сочинении. Думается, что существование большого количества автобиографических опусов (иногда композиторы не ограничиваются одним творением такой направленности), преобразование способов самоидентификации в зависимости от жанрового статуса произведения, видоизменение сознания творца в процессе исторической эволюции и ряд других аспектов позволят ещё не раз возвратиться к проблеме «автор и произведение» с целью её научного осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как правило, мемориалы создаются постфактум, для увековечивания чьей-либо памяти. Однако в 1960 году Д. Шостакович написал Струнный квартет № 8, который посвятил самому себе, о чём сообщает в письме И. Гликману: «Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвящённое моей памяти. Потому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”» [6, с. 159]. Использование во всех частях сочинения темы-монограммы и цитат из собственных произведений проясняет авторский замысел. Все вышеперечисленные факты позволяют считать данное сочинение уникальным в своём роде примером музыкального автомемориала.

² Немецкое название автобиографии объясняется билингвизмом, царившим в семье Шнитке. Порой эта особенность вызвала недоумение у товарищей композитора. Из воспоминаний А. Петрова: «Альфред пригласил меня на свое 19-летие <...>. Я попал в Валентиновку <...> и познакомился с его семьей <...>. Скоро увидел, что в бытовом общении они, произнеся 200 слов по-русски, с 201-го по 240-е говорят по-немецки. Или – мама и папа с Витей говорят по-немецки, а он отвечает им по-русски и т. д. На все серьёзные, высокие темы рассуждают по-русски, а на бытовые – сходи в булочную, сдай в стирку бельё, заплати за квартиру – почему-то по-немецки» (цит. по : [9]).

³ Перечень источников заимствований и самозаимствований составлен на основе

исследований В. Холоповой [10], В. Ценовой [11] и личных наблюдений.

⁴ В студенческие годы Сильвестров увлекался современными композиторскими техниками и вместе с Л. Грабовским, В. Годзяцким, И. Блажковым, Г. Мокреевой

и др. был участником группы «Киевский авангард». За Первую симфонию, написанную в новой стилистике и представленную в качестве дипломной работы на государственном экзамене, был исключён из консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. Проза разных лет: сб. / перев. с исп.; сост., предисл. И. Тертерян; коммент. Б. Дубинина. М.: Радуга, 1989. 320 с.
2. Денисов А.В. Музыкальные цитаты. Справочник. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 томах. Т. 19. Л.: Наука, 1979. 360 с.
4. Казанцева Л.П. Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса // Процессы музыкального творчества: сб. трудов 185. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. Вып. 12. С. 6–25.
5. Маяковский В.В. Сочинения. В 2 томах. Т. 1 / сост. Ал. Михайлова; вступ. ст. А. Метченко; прим. А. Ушакова. М.: Правда, 1987. 768 с.
6. Письма к другу. Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост., коммент. И.Д. Гликмана. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
7. Романец М.С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 191 с.
8. Сильвестров В.В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / авт. ст., сост., собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 104 с.
9. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. URL: <http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holorova.htm>. (Дата обращения 15.03.2016).
10. Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
11. Ценова В.С. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / сост. Э.А. Стручалина. М., 1994. Вып. 132. С. 199–215.

Об авторе:

Романец Мария Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева (83086, Донецк, Украина), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanecz@mail.ru

REFERENCES

1. Borkhes Kh.L. *Proza raznykh let: sbornik* [Prose of Different Years: Collection]. Translation from Spanish; compilation, foreword by I. Terteryan; B. Dubinin's comments. Moscow: Raduga, 1989. 320 p.



2. Denisov A.V. *Muzykal'nye tsitaty. Spravochnik* [Musical Quotes. Directory]. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2013. 224 p.
3. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy. V 30 tomakh. Tom 19* [Complete Works. In 30 Volumes. Volume 19]. Leningrad: Nauka, 1979. 360 p.
4. Kazantseva L.P. Soznatel'noe i bessoznatel'noe prisutstvie avtora v muzykal'nom sodержanii: postanovka voprosa [Conscious and Unconscious Presence of the Author in the Musical Content: Posing the Question]. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva: sbornik trudov 185* [Processes of Musical Creation: Collection of Works 185]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2012. Issue 12, pp. 6–25.
5. Mayakovskiy V.V. *Sochineniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Works. In 2 Volumes. Volume 1]. Compiled by Al. Mikhailova; introductory article by A. Metchenko; A. Ushakov's notes. Moscow: Pravda, 1987. 768 p.
6. *Pis'ma k drugu. Pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu* [Letters to a Friend. Letters from D.D. Shostakovich to I.D. Glikman]. Compilation, comments by I.D. Glikman. Moscow: DSCH; St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
7. Romanets M.S. *Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Self-Borrowing in the Works of Composers of the Twentieth Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2020. 191 p.
8. Sil'vestrov V.V. *Muzyka – eto penie mira o samom sebe... Sokrovennee razgovory i vzglyady so storony. Besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the Singing of the World About Itself ... The Most Intimate Conversations and Views from the Outside]. Author of articles, compiler, interlocutor by M. Nestiev. Kiev, 2004. 104 p.
9. Kholopova V.N. *Kompozitor Alfred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holopova.htm> (15.03.2016).
10. Kholopova V.N., Chigareva E.I. *Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. Essay on Life and Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 350 p.
11. Tsenova V.S. *Muzykal'nye formy v tvorchestve sovremennykh moskovskikh kompozitorov* [Musical Forms in the Works of Contemporary Moscow Composers]. *Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh Vysshego uchebnogo zavedeniya* [Problems of the Musical Form in the Theoretical Courses of the Higher Educational Institution.]. Compiled by E.A. Struchalina. Moscow, 1994. Issue 132, pp. 199–215.

About the author:

Mariia S. Romanets, Ph. D. (Arts), Senior Lecturer at the History, Theory of Music and Composition Department of the State Educational Organization of Higher Professional Education, Donetsk State S.S. Prokofiev Music Academy (83086, Donetsk, Ukraine), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanez@mail.ru





Д. Ю. ГУСТЯКОВА, Н. Н. ЛЕТИНА

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

г. Ярославль, Россия

ORCID: 0000-0002-2934-3029

ORCID: 0000-0003-1884-7827

Классическое наследие в современной культуре: образовательный потенциал

В статье предлагается дискурс образовательного потенциала проблемы актуализации классического наследия в современной культуре с позиций интегративного подхода, сочетающего искусствоведческую и культурологическую парадигму. Определены значимые теоретико-методологические основания и предложены практико-ориентированные методические решения, способствующие исследованию студентами бытования классики в современной культуре и непосредственной актуализации классического наследия в современных текстах. Представлены результаты интегративного анализа ключевых интенций современной культуры к классике: актуализация, репрезентация, осцилляция, интерпретация. Предъявлены методические решения, фиксирующие актуализацию современной культурой универсалий русской классики в её вершинных проявлениях на глобальном и локальном материале мирового искусства (музыкальная тема из балета С.С. Прокофьева, рекламная продукция, игровой фильм, сингл Р. Вильямса) и искусства русской провинции (стихотворение Ю.В. Жадовской, архитектурный комплекс Петропавловского парка г. Ярославля), а также ситуативной актуализации классического наследия в связи с юбилеем поэта Н.А. Некрасова. Доказано, что целенаправленное акцентирование современных форматов и образов русской классики при преподавании дисциплин социально-гуманитарного цикла способствует эффективности формирования компетенций в сфере критического осмысления и анализа феноменов современной культуры.

Ключевые слова: классическое наследие, современная культура, образовательный потенциал, репрезентация, интерпретация, актуализация, С.С. Прокофьев, региональный компонент, Н.А. Некрасов.

Для цитирования / For citation: Густякова Д.Ю., Летина Н.Н. Классическое наследие в современной культуре: образовательный потенциал // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 108–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.108-117.



DARIYA Yu. GUSTYAKOVA, NATALIYA N. LETINA

Yaroslavl State K.D. Ushinsky Pedagogical University

Yaroslavl, Russia

ORCID: 0000-0002-2934-3029

ORCID: 0000-0003-1884-7827

Classical Heritage in Contemporary Culture: Educational Potential

The article examines the educational potential of the problem of the classical heritage actualization in contemporary culture from the viewpoint of art history and cultural studies. The authors have identified significant theoretical and methodological foundations and have proposed practical-oriented methodological solutions, that promote students' research into the existence of classics in contemporary culture, and the direct actualization of classical heritage in modern texts. Results of integrative analysis of key intents of modern culture to classics are presented: actualization, representation, oscillation, interpretation. The article presents methodological solutions that record the actualization of Russian classics universals by contemporary culture in its vertex manifestations on global and local material of world art (musical theme from the ballet by S. Prokofiev, advertising products, a feature film, a single by R. Williams) and the art of the Russian province (poem by Yu. Zhadovskaya, the architectural complex of the Peter and Paul Park in Yaroslavl) as well as situational actualization of the classical heritage in connection with the anniversary of the poet N. Nekrasov. The authors have proved that the purposeful emphasis of modern formats and images of Russian classics when teaching the social and humanitarian disciplines contributes to the effectiveness of forming competencies in the field of critical analysis of the modern culture phenomena.

Keywords: Classical heritage, modern culture, educational potential, representation, interpretation, actualization, S. Prokofiev, regional component, N. Nekrasov.

Репрезентация классического наследия в современной культуре – это и закономерный, и парадоксальный процесс. Нынешняя эпоха открыла ранее неведомую степень свободы в обращении с классикой. Для постмодернизма наследие прошлого вечно как неисчерпаемый источник культурных ценностей и смыслов, и архаично как утверждение информационной исчерпанности классических текстов [3]. Метамодернизм, позиционируемый в качестве культурной парадигмы, сменившей постмодернизм, задаёт культурную матрицу XXI века на уровне практик, в том числе актуализации классики. Принципиальное противоречие лежит в основе отно-

шений неизменно актуальной для культуры «вечной» классики и постоянно «самоактуализирующейся» медиакультуры – переменчивой, подвижной, устаревающей и обновляющейся в каждый момент времени [4]. В современной культуре различные аспекты взаимодействия с классическим наследием характеризует постоянно расширяющийся комплекс концептов – актуализация, интерпретация, репрезентация, рецепция, интеграция, диалог / полилог, интертекст, игра, деконструкция. Одним из наиболее универсальных является понятие осцилляции, характерное для теории метамодернизма. Но если для основателей теории это колебание между “a modern

enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism” [11], то мы предлагаем интерпретировать осцилляцию шире, как колебание между двумя или несколькими культурными дискурсами, парадигмами, практиками, одной из которых может выступать и классика.

В массовом формате современной культуры репрезентация классического наследия осуществляется в парадоксальном модусе «присвоение-отторжение»: классика привлекательна для массовой культуры, ибо искушает красотой и гармонией, манит высокими образами и вечными смыслами, к которым хочется приобщиться и приобщать, но вместе с тем массовому сознанию классика представляется архаичной и анахроничной, устаревшей и старомодной, а потому она маргинализируется и «отторгается» [2]. Производители продукции массовой культуры видят классические тексты табуизированными «по умолчанию», а потому стремятся к их модернизации (радикальной, в русле постмодернистской вседозволенности), пытаются проложить новые пути к массовой аудитории [1].

В ракурсе обозначенной проблемы «текст» – это ключевое понятие, от трактовки которого будет зависеть и методология его анализа, и специфика его интерпретации. Для лингвистики характерно узкоспециальное понимание текста как корпуса вербальных знаков, объединённых смыслом, логикой, завершённой. К вербальным текстам применим текстологический и / или литературоведческий подход. Произведение любого вида искусства как знаковая система является текстом. В искусствоведении и музыковедении художественный текст мыслится как произведение и как «художественно-смысловой процесс, в котором конкретное событие личного опыта начинает жить как форма воплощения абсолютной

ценности... как одухотворение материально-чувственного» [9, с. 15]. При анализе текстов классических произведений на первый план выходит искусствоведческий подход [10], в том числе артикулируется важный в контексте проблемы интерпретации концепт «авторского замысла» [7]. Текст в широком смысле – текст культуры как системы знаков (макроуровень) и текст-образ, артефакт (микроуровень), подразумевает культурологический подход, предполагающий интегративную методологию [8].

Актуальность изучения бытования классического наследия как симптоматичного и закономерного феномена современной культуры обусловлена практическим – культурно-образовательным модусом данной проблемы. Именно практико-ориентированный уровень позволяет в рамках учебных курсов формировать компетенции студентов в сфере изучения актуальных по своему социокультурному статусу явлений художественной культуры. В условиях компетентностного подхода к образовательному процессу в вузе, в том числе для подготовки будущих учителей гуманитарно-искусствоведческих предметных областей, предлагаемые методические решения могут оказаться эффективными в целях формирования системно-критического мышления, универсальных компетенций в сфере межкультурного взаимодействия, общекультурных компетенций, нацеленных на построение воспитывающей образовательной среды, профессиональных компетенций, связанных с использованием потенциала внеурочной деятельности для решения задач воспитания и развития детей.

Предлагаемая методология изучения классического наследия в актуальном культурно-образовательном ракурсе базируется на сочетании искусствоведческого и культурологического подходов. Междис-



циплинарная методология позволяет учитывать своеобразие эмпирического материала, обеспечить комплексность подхода, отвечающего современным культурным, научным, образовательным вызовам в целом и конкретным задачам формирования образовательного контента для студентов социально-гуманитарной направленности, с которыми связана профессиональная деятельность авторов, в частности. Искусствоведческий компонент позволит сформировать аналитическое глубинное видение художественной ткани произведения, культурологический – концептуализацию его эстетических, историко-культурных, социокультурных, культурно-психологических и культурфилософских аспектов.

Выстраивая методологию работы с эмпирическим материалом в культурно-образовательном процессе, важно также учитывать личностный контекст, определяющий индивидуальность ситуации отбора анализируемого контента, уникальность его восприятия, понимания, релевантности. Условие эффективной учебной мотивации – личностно-ориентированный подход – реализуется на уровне отбора эмпирического материала и проявляется в специфике его анализа. Субъективное отношение и личная заинтересованность достигается через опыт организованного амбивалентного погружения в изучаемое пространство современной культуры как части аудитории и эксперта.

Методологический аспект проблемы интерпретации классики в современной культуре мы предлагаем решать ситуативно. В процессе любой интерпретации возникает диалог эпох, стилей, идеологий, что влечёт переосмысление объекта рецепции, актуализации и интерпретации, однако степень влияния процедур на объект может быть различной: от сохранения текста первоисточника до преобладания в продукте интерпретации новых элемен-

тов текста. В различных образовательных ситуациях, обусловленных спецификой преподаваемой дисциплины, специальностью обучающихся, компетентностными приоритетами, мы предлагаем студентам для осмысления широкий спектр механизмов взаимодействия с классикой – от актуализации и рецепции до интерпретации и осцилляции.

Первый блок предлагаемых методических решений направлен на фиксацию и раскрытие актуализируемых современной культурой универсалий русской классики в её вершинных проявлениях – романса, балета, храмового зодчества на глобальном и локальном материале мирового искусства и искусства русской провинции. Второй блок методических решений связан с ситуативной юбилейной актуализацией классического наследия, закономерности которой авторы целенаправленно изучают [2; 6]. Закономерно, что в год 200-летия поэта Н.А. Некрасова интересы массовой культуры обращены и к текстам поэта, ставшим классикой русской литературы, и к художественным образам его произведений, ставшим для русской культуры даже не типами (в искусствоведческом понимании реализма), а архетипами (в пространстве современной массовой культуры), и к образу самого поэта.

В современной ситуации пандемии, когда импульсы глобализации оказались исчерпанными, а значение локуса места жительства возросло, роль регионального вуза и участников его деятельности может и должна быть направлена на задачу развития региона. В такой ситуации местное классическое наследие является важным предметом не только исследовательского интереса, но и социокультурных практик. Среди методических решений, направленных на актуализацию классики в образовательном процессе, мы предлагаем два примера

заданий на материале культурного наследия Ярославля.

Первое задание: презентация примера корректной адаптации произведений русской классики на материале современного отечественного сериала, мюзикла, музыкального фильма (с обязательным наличием музыкального саундтрека). Предваряет выполнение данного задания совместный анализ реализации механизма адаптации в романсе из сериала «Бедная Настя» (2003–2004). В начале XXI века текст провинциальной поэтессы Ю. Жадовской «Безумная! Я всё ещё тебя люблю» оказался актуализирован в качестве элемента романса «Мне не жаль» (композитор А. Акопов) сериала «Бедная Настя». Текст данного романса сконструирован из двух классических произведений, трансформированного стихотворения Ю. Жадовской и аутентичного текста «Мне не жаль, что тобою я не был любим» её младшего современника А. Апухтина. Присутствует сдвиг в исполнительском решении (мелодраматический пафос городского романса и мюзикла, приём «оперного трио», эффекты концертного номера). Выявляется смещение историко-культурных дискурсов: сентиментализм, романтизм, постмодернизм, массовое искусство. Предложенная логика – от лингвистического и литературоведческого анализа текста, через искусствоведческий или музыковедческий анализ исполнения / основ музыкального текста, к культурологическому анализу контекстов и итоговому синтезу вывода, – должна составить алгоритм работы над предложенным заданием.

Второе задание – групповой проект: разработать концепцию, маршрут, структуру и основу контента экскурсии по Петропавловскому парку и Петропавловскому храму города Ярославля. Петропавловский парк и храм аннинского барокко (1736–1744) – уникальное для Ярославля

явление – построены как часть комплекса Ярославской Большой мануфактуры купцов Затрапезновых. Культурное и художественное значение комплекса для региона сложно переоценить: связь с промышленными реформами и участием Петра I; мифологизация владельца как «птенца гнезда Петрова», а места ансамбля Большой мануфактуры как ярославского «окна в Европу»; рубежная эстетическая, этическая, символическая программы. Цель задания: участие студентов в практической ассимиляции артефактов / элементов культурного наследия Ярославля в формате проекта. В результате выполнения предполагается создание готового информационного продукта, который можно будет использовать в культурно-просветительской, туристической, образовательной деятельности.

В современной медийной культуре актуализация русской классики нередко соотносится с конкретными видами искусства, в частности, обращением к русскому балету. Студентам предложен комплекс взаимосвязанных заданий по микрогруппам. Первое: провести количественный анализ и контент-анализ результатов поискового запроса в Internet (поисковая система Яндекс или Google) по ключевым словам: балет, русский балет, русский классический балет. Цель: составить представление о степени актуальности русского балета для современной медиасреды и выявить наличие / отсутствие привязанности балета к русской идентичности. Второй микрогруппе предложено расширить перечень ключевых слов для поиска, добавив фамилии выдающихся композиторов и названия «популярных» русских балетов. Цель: выявление наиболее актуальных для медиасреды композиторов и произведений русского балетного искусства. В результате выполнения заданий подтвердилась актуальность балета для медийного дискурса русской классики



и установлено лидирование П.И. Чайковского и его произведений. Третьей микс-группе дано задание выявить спектр и характер актуализаций фрагмента конкретного произведения в современной медиакультуре, а именно, «Танца рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева. Предварительно со студентами был просмотрен эпизод из 2-й картины балета и определены искусствоведческий, музыковедческий и культурологический подходы к пониманию фрагмента. В результате выполнения третьего задания студенты предъявляют перечень современных актуализаций классической музыкальной темы, в котором могут присутствовать фильм «Уличные танцы» (“Street Dance”, Великобритания, 2010), рекламные ролики Aqua Minerale commercial 2009, Nissan Murano Commercial 2011, Pampers (2017, «Спокойно спать ночью»), концертные номера Bel Suono и Red Square Band шоу «Вечерний Ургант» от 12.02.2016, сингл “Party Like a Russian” Р. Вильямса (2017) [5]. Анализ механизмов взаимодействия с классикой, определение их художественного и культурного статуса осуществляются в ходе занятия в комплексной парадигме искусствоведческого и культурологического подходов. В ходе общей дискуссии педагогу важно помочь студентам обнаружить присутствие атмосферной экстраполяции в рекламе Aqua Minerale и иронической – в рекламе Pampers; корректной художественной адаптации в рекламе Nissan Murano и исполнительской в решении концертного номера; эстетически непротиворечивой ассимиляции в финале фильма «Уличные танцы» и перекодирующей многогранной постиронической с гротескно-сатирическими акцентами ассимиляции в сингле Р. Вильямса.

Задание для студентов: подобрать три художественных произведения времен-

ного (музыка, литература) и / или пространственно-временного (театр, кино) искусства, базирующихся на классических первоисточниках и являющихся примерами актуализации в творческом процессе трёх уровней интерпретации – экстраполяция (перенос), адаптация (приспособление) и ассимиляция (поглощение), обосновать уровень интерпретации.

При работе с современными художественными текстами, основанными на интерпретации произведений Н.А. Некрасова, можно обсудить ряд опытов театральной постановки поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Примером экстраполяции может стать спектакль режиссёра В. Спесивцева из театрального проекта «Классика в классе» Московского молодёжного театра. Постановщики ориентировались на школьную аудиторию, что определило художественную специфику постановки: авторский текст сохранён, нет явной временной актуализации действия, но костюмы эклектично сочетают элементы традиционной крестьянской и современной одежды, в музыкальном оформлении использованы рок- и поп-звучания. Постановка реализует некрасовский дискурс массовой культуры, решая две задачи: культурно-просветительскую – представить средствами театрального искусства классический текст из школьной программы по литературе; маркетинговую – удовлетворить запросу молодёжной аудитории на эффектное зрелище с элементами шоу.

Пример адаптации литературного произведения к средствам художественной выразительности театрального искусства – спектакль ярославского Театра кукол «Кому на Руси жить хорошо?», приуроченный к 200-летию со дня рождения Н.А. Некрасова, которым театр планирует открыть новый сезон в сентябре 2021 года. Режиссёр П. Васильев и сценограф А. Торик уxo-

дят от школьной программы и адресуют спектакль зрителям 16+, расширяя трактовку некрасовского текста в философском русле, дополняя текст Н.А. Некрасова цитатами из произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, В.В. Ерофеева. Авторы не отказываются от постмодернистской иронии и игровых приёмов, например, в отсылках к комедии Г.Н. Данелии «Кин-дза-дза!».

Ассимиляцию некрасовской классики эпатажно-провокационным художественным пространством режиссёрского театра осуществил К. Серебренников в 2015 году, представив на сцене «Гоголь-центра» экспериментальный спектакль-коллаж, эклектично соединивший драму, перформанс и мюзикл. Режиссёр инсценирует поэму, перенося сюжет в современные реалии, насыщая некрасовский текст собственными смыслами, сопровождая действие яркими визуальными деталями, невербальными интертекстуальными элементами и аллюзиями, эксцентричной пластикой, громкими звучаниями. Создаётся парадоксальная ситуация – сам классический текст почти не меняется, но переосмыслен настолько, что почти не узнаётся в потоке режиссёрской фантазии.

С целью анализа взаимодействия классики и массовой культуры студентам нужно подобрать примеры продукции массовой культуры, содержащие на интертекстуальном уровне узнаваемые фрагменты, элементы произведений искусства и / или примеры того, как целостное классическое произведение искусства интерпретируется в массовой культуре. Обозначить, что происходит с классическим произведением, как и с какой целью массовая культура использует классику, как представляет её массовому сознанию, что и почему заимствует, с каким результатом происходит эксплуатация-трансформация-интерпретация.

В некрасовском дискурсе современной массовой культуры обнаруживаются различные грани использования текстов писателя, живых образов и смыслов его произведений, не теряющих своей актуальности. Поэзия Н.А. Некрасова звучит интертекстом в современном искусстве и в массовой культуре. В медиaprостранстве широко представлены известнейшие цитаты из произведений Н.А. Некрасова. В интернете опубликованы различные сборники и рейтинги «крылатых» фраз поэта. Узнаваемые строки используются в виде названий мероприятий и конкурсов, например, интернет-портал «Год Литературы.РФ» объявил «новогодний конкурс горящих коней и скачущих изб – в виде коротких стихотворений и мемов» «Некрасов-200: есть женщины в русских селеньях?» Некрасовские строки интерпретируются и репрезентируются в виде интернет-мемов и рекламных слоганов: «Спортсменом можешь ты не быть, но «Адидас» носить обязан», «Свободным можешь ты не быть, но патриотом быть обязан», «Героем можешь ты не быть, но человеком быть обязан».

В локальном пространстве ярославского региона личность и образ поэта Н.А. Некрасова трансформируется в местный бренд, который актуализируется в топонимах (Некрасовский район, посёлок Некрасовское, улица Некрасова), в названиях учреждений культуры (библиотека имени Н.А. Некрасова, Музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха»). Массовую адресацию несут культурные события: Некрасовский праздник поэзии в Карабихе, фотоконкурс «В объективе Н.А. Некрасов», фестиваль Дни Н.А. Некрасова в Вятском. Некрасовский дискурс массовой культуры определяется даже в современной скульптуре. Например, в Музее русских забав села Вятское образы крестьян и самого поэта воплощены в дере-



вянной скульптурной композиции, представляющей собой странное до абсурда сочетание наивного искусства и китча. На нижней части центральной фигуры композиции, отдалённо напоминающей памятник-бюст Н.А. Некрасову, расположенный в Санкт-Петербурге на Литейном проспекте, золотыми буквами цитата: «Я лиру посвятил народу своему», рядом – семь мужичков из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», по всей видимости, являющихся олицетворением того народа, которому посвящена лира поэта. Образная вторичность, смысловая прямолинейность и низкое художественное и техническое качество скульптуры балансирует на грани постмодернистской антиэстетики и масскультовской упрощённости.

Выразительный пример адаптации образов некрасовской классики к реалиям современной массовой культуры – городская скульптура художника А. Таратынова «Дедушка Мазай и зайцы», находящаяся в парке искусств Музеон (Москва). Скульптурная композиция представляет собой лодку, в которую помещены парадийно-антропоморфные зайцы, в кормовой части – фигура дедушки Мазая с веслом, одетого в тулуп, сапоги и шапку-ушанку, «уши» которой пластически и динамически «рифмуются» с ушами зайцев. Гротескные образы Мазая и зайцев отсылают к визуальной эстетике пластилиновой мультипликации

А. Татарского. Иронично-карикатурный характер скульптурной композиции придаёт ещё одна узнаваемая реминисценция к массовой культуре XX века: фигурки двух зайцев в передней части лодки цитируют романтическую сцену «полёта над океаном» главных героев фильма Дж. Кэмерона «Титаник». Скульптура воплощает некрасовский дискурс современной культуры, соединяя в себе постмодернистскую игру и масскультовскую прагматику.

Таким образом, мы фиксируем высокую значимость русской классики в современном культурном пространстве, её вневременную актуальность и востребованность. Данное обстоятельство обуславливает необходимость фиксации контента и методик образовательного процесса на специальной верификации и изучении присутствия классического наследия не только в историко-культурной ретроспективе, но и современном художественном дискурсе (актуализация, рецепция, интерпретация, интертекстуальность, «следы» классики). Осознанное акцентирование современных форматов и образов русской классики при преподавании дисциплин социально-гуманитарного цикла, несомненно, будет способствовать эффективности формирования гуманитарных компетенций, связанных с навыками критического осмысления и анализа феноменов современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Густякова Д.Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 6(117). С. 199–208.
2. Густякова Д.Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2017. 411 с.
3. Закс Л.А. Современная эволюция/революция культуры и формирование культуросцентристской парадигмы сознания (на примере философии и социогуманитарных наук) // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2019. Т. 14. № 1(185). С. 154–166.

4. Злотникова Т.С. Массовое сознание в философской традиции и в современных интерпретациях // Вопросы философии. 2020. № 10. С. 46–56.
5. Летина Н.Н. «Русский» дискурс в актуализации классики современной массовой культурой // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 5. С. 288–292.
6. Летина Н.Н. Топос Н.А. Некрасова в современном медийном пространстве Рунета // Биография и память культуры. II международная конференция: сб. материалов. СПб.: АНО ДПО «Институт Мира и исследования конфликтов», 2020. С. 55–63.
7. Малинковская А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 9–28.
8. Сиднева Т.Б., Зусман В.Г. Литература и музыка как пограничные коды культуры // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 2(35). С. 6–15.
9. Шуранов В.А. Духовные координаты музыкального текста // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1(6). С. 12–16.
10. Шуранов В.А., Левина И.Р. «Тема с вариациями» П.И. Чайковского: художественный образ и авторская позиция // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1(34). С. 29–36.
11. Timotheus Vermeulen Robin van den Akker Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 2, 2010. URL: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes on Metamodernism.pdf>. (11.03.21)

Об авторах:

Густякова Дарья Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского (150000, Ярославль, Россия), **ORCID: 0000-0002-2934-3029**, dar_gu@mail.ru.

Летина Наталия Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского (150000, Ярославль, Россия), **ORCID: 0000-0003-1884-7827**, liotina@yandex.ru.

REFERENCES

1. Gustyakova D.Yu. Klassika na grani massovoy kul'tury: strategii reprezentatsii [Classics on the Verge of Mass Culture: Strategies for Representation]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2020. No. 6(117), pp. 199–208.
2. Gustyakova D.Yu. Reprezentatsiya russkoy klassicheskoy opery v prostranstve massovoy kul'tury [Representation of the Russian Classical Opera in the Space of Mass Culture]. Yaroslavl: Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. K.D. Ushinskogo, 2017. 411 p.
3. Zaks L.A. Sovremennaya evolyutsiya/revolyutsiya kul'tury i formirovanie kul'turotsentristskoy paradigmy soznaniya (na primere filosofii i sotsiogumanitarnykh nauk) [Modern Evolution/Revolution of Culture and Formation of Culture-Centric Paradigm of Consciousness (on the Example of Philosophy and Social Sciences)]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki* [Bulletin of the Ural Federal University. Episode 3: Social Sciences]. 2019. T. 14. No. 1(185), pp. 154–166.



4. Zlotnikova T.S. Massovoe soznanie v filosofskoy traditsii i v sovremennykh interpretatsiyakh [Mass Consciousness in Philosophical Tradition and in Modern Interpretations]. *Voprosy filosofii* [Philosophy Questions]. 2020. No.10, pp. 46–56.
5. Letina N.N. «Russkiy» diskurs v aktualizatsii klassiki sovremennoy massovoy kul'turoy [“Russian” Discourse in Updating of Classics Modern Popular Culture]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. No. 5, pp. 288–292.
6. Letina N.N. Topos N.A. Nekrasova v sovremennom mediynom prostranstve Runeta [The Topos of N.A. Nekrasov in the Modern Media Space of the Runet]. *Biografiya i pamyat' kul'tury. II mezhdunarodnaya konferentsiya: sbornik materialov* [Biography and Memory of Culture. II International Conference: Collection of Materials]. Sankt-Peterburg: ANO DPO «Institut Mira i issledovaniya konfliktov», 2020, pp. 55–63.
7. Malinkovskaya A.V. Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya kak ob'ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel'nosti teoreticheskogo suzhdeniya [Musical Piece Interpretation by Performer as an Object of Research: to the Question of the Evidence of a Theoretical Judgment]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Music and Education]. 2020. T. 8. No. 4, pp. 9–28.
8. Sidneva T.B., Zusman V.G. Literatura i muzyka kak pogranichnye kody kul'tury [Literature and Music as liminal Cultural Codes]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2019. No. 2(35), pp. 6–15.
9. Shuranov V.A. Dukhovnye koordinaty muzykal'nogo teksta [Spiritual Coordinates of Musical Text]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 1(6), pp. 12–16.
10. Shuranov V.A., Levina I.R. «Tema s variatsiyami» P.I. Chaykovskogo: khudozhestvennyy obraz i avtorskaya pozitsiya [The Theme and Variation by Piotr Tchaikovsky: The Artistic Image and the Authorial Position]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019. No. 1(34), pp. 29–36.
11. Timotheus Vermeulen Robin van den Akker Notes on metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 2010. URL: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes on Metamodernism.pdf> (11.03.2021).

About the authors:

Dariya Yu. Gustyakova, Dr. Sci. (Arts), Associate Professor at the Culturology Department of the Yaroslavl State K.D. Ushinsky Pedagogical University (150000, Yaroslavl, Russia), **ORCID: 0000-0002-2934-3029**, dar_gu@mail.ru.

Nataliya N. Letina, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Culturology Department of the Yaroslavl State K.D. Ushinsky Pedagogical University (150000, Yaroslavl, Russia), **ORCID: 0000-0003-1884-7827**, liotina@yandex.ru





YULIA A. KOLPAKOVA, EKATERINA A. VASILEVA, IRINA N. SHKREDOVA

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0003-3630-8499

ORCID: 0000-0002-0528-5653

ORCID: 0000-0001-6343-7814

**Libretto and the Literary Source:
the Transformation of Semantic Structure
(the Example of the Violetta Image
in the Opera *La Traviata* by Giuseppe Verdi)**

The article is devoted to the study of the lexical component of the image of “*La Dame aux Camélias*” and its transformation from Marguerite in the French literary source by Alexandre Dumas-son to Violetta in the Italian libretto by Francesco Maria Piave written for Giuseppe Verdi’s opera *La Traviata*. For the first time, a comparative analysis of the linguistic aspect of the two heroines’ images is carried out. The introduction indicates the research field of librettology as a branch of modern musicology and the issues of transforming the text of a literary work when embodied in synthetic genres. In the main section, the semantic accents are arranged differently due to the selection and linguistic analysis of the floristic and animalistic symbolism of the original source and the libretto of the opera, the definition of the motifs of madness, fun, suffering, faith, remorse, organized around the main character. The authors *come* to the conclusion that the image of the main character is transformed from the very beginning, at the libretto level, following not only F. Piave’s will, but also, most likely, according to the main idea of the composer, who worked closely with the librettist. The article uses general scientific comparative and descriptive methods, methods of analysis and induction, as well as a systematic method. Attention is paid to semantic, morphological, grammatical aspects and to the search for stylistic techniques and visual-expressive means as well.

Keywords: *La Dame aux Camélias*, Alexandre Dumas-son, Giuseppe Verdi, *La Traviata*, Francesco Maria Piave.

For citation / Для цитирования: Yulia A. Kolpakova, Ekaterina A. Vasileva, Irina N. Shkredova. Libretto and the Literary Source: the Transformation of Semantic Structure (the Example of the Violetta Image in the Opera “*La Traviata*” by Giuseppe Verdi) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 118–126. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.118-126.

Ю. А. КОЛПАКОВА, Е. А. ВАСИЛЬЕВА, И. Н. ШКРЕДОВА

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия*

ORCID: 0000-0003-3630-8499

ORCID: 0000-0002-0528-5653

ORCID: 0000-0001-6343-7814

**Либретто и литературный первоисточник:
трансформация смысловой структуры
(на примере образа Виолетты
в опере Дж. Верди «Травиата»)**

Статья посвящена исследованию лексической составляющей образа «Дамы с камелиями» и его трансформации от Маргариты во французском литературном первоисточнике Александра Дюма-сына к Виолетте в итальянском либретто Франческо Марии Пьяве к опере Джузеппе Верди «Травиата». Впервые проводится сравнительно-сопоставительный анализ лингвистического аспекта образов двух героинь. Во введении указывается исследовательское поле либреттологии как раздела современного музыкознания, вопросы преобразования текста литературного произведения при воплощении в синтетических жанрах. В основном разделе через выделение и лингвистический анализ флористической и анималистической символики первоисточника и либретто оперы, определение мотивов безумия, веселья, страдания, веры, раскаяния, организованных вокруг главной героини, прослеживается новая расстановка смысловых акцентов. Авторы приходят к выводу, что уже на уровне либретто образ главной героини трансформируется, следуя не только воле Ф. Пьяве, но и, скорее всего, согласно главной идее композитора, который тесно сотрудничал с либреттистом. В статье используются общенаучные сравнительный и описательный методы, методы анализа и индукции, а также системный метод; уделяется внимание семантическому, морфологическому, грамматическому аспектам, а также поиску стилистических приемов и изобразительно-выразительных средств.

Ключевые слова: Дама с камелиями, Александр Дюма-сын, Джузеппе Верди, Травиата, Франческо Пьяве.

An important component of modern musicology is librettology, a discipline that studies operatic librettos, which includes analysis of the ratio of an opera's verbal and musical facets, the role of the libretto in the history of culture, and so on. One of the problems for those studying librettology is defining the relationship between the libretto and the literary source.

The plot of a non-dramatic literary work will inevitably undergo adjustments, when

staged in the theatre or when embodied in other forms of art (opera, ballet, cinema, etc.). As a rule, while the principal storyline is maintained, the secondary storylines are reduced; on occasion, the original source is changed completely.

There are few examples of librettos that exactly reproduce the text of the original source or make only minor changes. These are primarily operas based on drama works such as *The Stone Guest*¹ by A.S. Dargomyzhsky and *Mozart and Salieri* by N.A. Rimsky-

Korsakov, both based on plays in A. Pushkin's *Little Tragedies*; *Pelléas and Mélisande* by Claude Debussy, based on the eponymous play by Maurice Maeterlinck; and *Salome* by Richard Strauss, based on the drama by Oscar Wilde.

But most often, only the plot and the general composition of the literary source are borrowed for the libretto, whereas the character's age and motivations and the very concept of the work may change. And even if the main storyline of the literary source is preserved in the libretto, semantic accents can be placed in a different way [2] – especially when the language changes, for example, from French to Italian.

To illustrate this concept, the paper will examine one of the most popular characters created for opera – the character of Violetta in Giuseppe Verdi's *La traviata* – and compare it to its literary prototype, Marguerite, as found in the novel and play *La Dame aux Camélias* by Alexandre Dumas (son).

The play *La Dame aux Camélias* was the primary source for the opera. Presented on the stage of Théâtre du Vaudeville in 1852 in Paris, it was a brilliant debut² for Dumas and could not fail to attract the attention of Verdi, who was also in Paris at that time.

Writing the libretto under Verdi's direction, Piave created a much smaller script for the opera compared that of the play, but he left the main plot line – the drama of Violetta and Alfredo – almost unchanged. Thus, he placed the tragic fate of the main character and the transformation of her spiritual world in the center of the opera. When transcribing the French original into the Italian libretto, new lexical and semantic constructions appeared in the text of the opera, which this study will examine in greater detail.

The main characters of *La Dame aux Camélias* – Marguerite and Armand – appear in the Italian libretto as Violetta and Alfredo. Dumas chooses a “flower” name

for his heroine as a way of emphasizing the important dramatic role that flowers play in the novel. The famous French courtesan Marie Duplessis served as the prototype for Dumas' character Marguerite Gaultier. Part of her fame arose from her habit of never appearing in public without a bouquet of camellias. However, due to her illness, Duplessis could not tolerate the scent of other flowers. At the same time, camellias acted as a secret signal for potential lovers. White flowers meant that Duplessis was free that evening and open to amorous proposals, while red ones meant that she was busy [4, 136].

The name “Marguerite” can be translated from French into both a proper name and as the name for the flower known as the chamomile, or daisy. *Cette courtisane, qui avait fait dépenser en bouquets plus d'argent qu'il n'en faudrait pour faire vivre dans la joie une famille entière, s'asseyait quelquefois sur la pelouse, pendant une heure, pour examiner la simple fleur dont elle portait le nom*³ [6, 203].

Piave also develops the “flower” idea in his libretto. *Violetta* means *violet* in Italian. Perhaps, the choice of such a name was associated with the symbolism of spring, modesty and, according to some stories, the death of girls [5, 59]. Moreover, in French, the word *violette*, apart from its main meaning *violet*, also has the colloquial meaning of “humble,” which can be correlated with one of the heroine's characteristics given by Dumas: *Charme, douceur, expansion, Marguerite avait tout*⁴ [6, 153].

In addition, in Dumas's novel, Marguerite writes in her diary about the awakening of *spring* and about *meekness*: *Je suis sortie hier de ma voiture. Il faisait un temps magnifique... On eût dit le premier sourire du printemps... Je n'avais jamais soupçonné dans un rayon de soleil tout ce que j'y ai trouvé hier de joie, de douceur et de consolation*⁵ [6, 296]. Similarly, the violet eye color of Duplessis is emphasized in her biography [4, 134].



Flowers are one of the key dramatic markers of the plot of both the novel and the opera. The scene when the courtesan gives the hero a flower is a kind of boundary in the heroine's life before and after meeting the young man.

In the novel, alluding to the color of the bouquet [4, 136], Marguerite thereby makes Armand her dearie one: Et quand vous reverrai-je? Dis-je en la pressant dans mes bras. – Quand ce camélia changera de couleur⁶ [6, 119]. In the Italian libretto, Violetta also points out the color change to Alfredo: Prendete questo fiore per riportarlo ... quando sarà appassito⁷ [1, 62]. The participle *appassito* is often translated as *withered*. In this regard, Piave provides some semantic expansion: the wilting of the flower gives Alfredo hope for a future meeting, and it also anticipates some development in the heroine's soul, as her attitude towards love is changing. Before this scene, the Italian libretto quotes Violetta, who compares dried flowers with the completion of love: L'amore è un fiore che nasce e muore, ne più si può goder⁸ [1, 37].

At the end of the libretto Piave introduces another “floral” image – namely wilting roses, identifying them with Violetta's life coming to an end: Addio del passato bei sogni ridenti, le *rose* del volto già sono *pallenti*⁹ [1, 263].

Perhaps Piave “picked up” the image of the rose for the final scene from Dumas, who introduces the adjective *rose* (which in French means *pink*) homonymous to the noun *rose* (a flower) when describing the deceased Marguerite, recalling the heroine's lifetime complexion: Les longs cheveux noirs et secs étaient collés sur les tempes et volaient un peu les cavités vertes des joues, et cependant je reconnaissais dans ce visage le visage blanc, *rose* et joyeux que j'avais vu souvent¹⁰ [6, 69].

In addition to floristic symbolism, two other important parts of the plot for both

the novel and the libretto are the motifs of madness and fun.

In the novel, both Armand and Marguerite speak of their love as madness: ... mon idée de vivre tout à fait avec elle. C'était de la folie¹¹ [6, 260]; C'est peut-être la folie, mais je l'aime!¹² [6, 200].

The motif of madness is also found in Piave's libretto. At the beginning of the opera, Violetta proclaims that to live without entertainment and pleasures is equal to madness: Tutto è follia nel mondo ciò che non è piacer¹³ [1, 31]. Describing the scene of the declaration of love, Violetta says: *Si folleggiava*. The choice of the verb is interesting. In Italian the verb *folleggiare* has a double meaning, and this phrase can be translated either as *We were mad*, or as *We had fun*. Obviously, conversations about love for Violetta are similar to madness. Moreover, the choice of a verb with a double meaning shows that love for her is both entertainment, and madness.

The novel also contains the root word *fun* (in French *gai*) many times, but this word and its cognates usually characterize the courtesans' lifestyle, as evidenced, for example, by the remark of the gardener at the grave of Marguerite: “...il paraît que c'était une *gaillarde*”¹⁴ [6, 57].

It is noteworthy that Marguerite's attitude to the “fun life” changes throughout the story. At first the fun for her is an opportunity to become lost and to forget herself: On rit, on but et l'on mangea beaucoup... la *gaiété* était descendue aux dernières limites... Un moment, j'avais voulu m'étourdir, faire mon cœur et ma pensée indifférents au spectacle que j'avais sous les yeux et prendre ma part de cette *gaiété* qui semblait un des mets du repas; mais, peu à peu... j'étais devenu presque triste... Cependant cette *gaiété*, cette façon de parler et de boire, qui me paraissaient chez les autres convives les résultats de la débauche, de l'habitude ou de

la force, me semblaient chez Marguerite un besoin d'oublier¹⁵ [6, 106].

Furthermore, as Marguerite gives up secular pleasures, the *fun*-concept words in the meaning of *carefree* to characterize the former life of the courtesan are used with increased frequency. Dumas strengthens the effect of Marguerite's isolation from her former friends by placing her on the other side of the *fun*, outside the window: ... derrière les rideaux de ma fenêtre, j'ai regardé passer cette vie de Paris avec laquelle je crois bien avoir tout à fait rompu. Quelques visages de connaissance sont passés dans la rue, rapides, joyeux, insoucians¹⁶ [6, 293].

Finally, in the auction scene after the death of Marguerite, there is the impression of a full stop – the author uses a combination of the above words to characterize the cynical and soulless representatives of her past life: ... tout le monde était d'une gaiété folle... parmi toutes celles qui se trouvaient là, beaucoup avaient connu la morte, et ne paraissaient pas s'en souvenir¹⁷ [6, 33].

Thus, Dumas often uses *fun*-concept words next to *madness*-concept ones, while Piave introduces the verb *folleggiare*, which incorporates both meanings, sometimes even reinforcing them with the word *gioia* (which means *fun*, *gaiety*) used nearby: Sempre libera degg'io folleggiare di gioia in gioia... sempre lieta ne' ritrovi, a diletta sempre nuovi del volare il mio pensier¹⁸ [1, 91]. We consider it possible to draw an associative link between the motif of *fluttering* (*volare*) and the image of *butterfly* emphasized in the libretto by one of the characteristics given to the heroine by Dumas: Cette femme avait des étonnements d'enfant pour les moindres choses. Il y avaient des jours où elle courait dans le jardin, comme une fille de dix ans, après un papillon ou une demoiselle¹⁹ [6, 203].

The heroine also receives her characterization through her attitude towards

herself. There is a clear difference in Dumas and Piave's texts. When reading the novel, it becomes obvious that Marguerite is a self-confident, rather mercantile, sometimes vulgar, and businesslike woman. She mocks Armand in the open when meeting him, and subsequently puts forward clear requirements for a potential partner: ... je veux être libre de faire ce que bon me semblera, sans vous donner le moindre détail sur ma vie. Il y a longtemps que je cherche un amant jeune, sans volonté, amoureux sans défiance, aimé sans droits... Si je me décide à prendre un nouveau amant maintenant, je veux qu'il ait trois qualités bien rares, qu'il soit confiant, soumis et discret²⁰ [6, 119].

However, in the libretto, attention is drawn to Violetta's reaction to the news of Alfredo's feelings for her, or rather her words: ... nulla son io per lui²¹ [1, 19]. That is, Violetta sincerely considers herself a "fallen" woman (in relation to the name of the opera – *La Traviata*, which means "a fallen woman"), unworthy of sincere, true love. As for the novel, it also contains the word *nothing*, but it is Armand who considers himself nothing as compared to Marguerite: Il est vrai que je ne vous suis rien²² [6, 110].

Despite the above characterization of Marguerite, Dumas gives the heroine the ability to sacrifice herself, emphasizing her original innocence: ...on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure²³ [6, 102].

Piave develops the image of Violetta as the sufferer, but he gives her portrait a more exalted character and the aura of Christian martyrdom. The librettist introduces the antonymous word-combination *croce e delizia*, which can be found repeatedly throughout the opera. In Italian *croce* literally means *cross* or *crucifixion*, while figuratively it denotes *cross*, *punishment*, or *torment*.



The heroine must bear her cross as payment for her former way of life. As for *delizia*, it means *joy, delight, and pleasure* and, in the authors' opinion, this word is indicative of Violetta's carefree way of life, – as opposed to just carnal pleasure – which she gave up for love. On the other hand, the interpretation of *delizia* as divine love is also possible: A me, fanciulla, un candido e trepido desire, quest'effigio dolcissimo signor dell'avvenire, quando ne' cieli il raggio di sua belta vedea, e tutta me pascea di quell divino error. Sentia che amore è palpito dell'universo intero misterioso, misterioso, altero, *croce e delizia, croce e delizia, delizia* al cor²⁴ [1, 87].

Violetta takes the path of purification through repentance and faith in true love: Or amo Alfredo, e dio lo cancellò col pentimento mio!²⁵ [1, 118]. Parting with her beloved is akin to physical torture: Ch'io mi separi da Alfredo! Ah, il supplizio è sì spietato, che a morir preferirò²⁶ [1, 123]. Piave uses the noun *supplizio*, which means not only *torture*, but also *corporal punishment*. Violetta travels the path of purification and rebirth from a “fallen” woman to a sacrificial woman. And, after having taken this path from joy and

pleasure, through the cross, to suffering and repentance, she comes to humility and peace: ...della Traviata sorridi al desio, a lei, deh perdona, tu accogliela, o Dio!²⁷ [1, 264].

From the linguistic point of view, a comparative structural and typological analysis of the two characters' images reveals that one should not talk about a fundamental modification, but about a certain transformation of the image – from Marguerite to Violetta. The changes concern such aspects of the artistic image as nomination, floristic (roses) and animalistic (butterfly) symbolism, and motif organization of the plot around the heroines (motifs of madness, fun, suffering, faith, remorse). Thus, though Piave follows the French original by Dumas rather accurately, his semantic accents, which find their representation in lexical and semantic constructions, lead to an original, “author's” vision of *La Traviata*. Libretto is the basis for the opera, but it does not transmit the ideas of the artwork independently. An integral piece of art is born only while combining libretto and music. Thus, the composer's ideas are transmitted through the music.



NOTES



¹ Hereinafter the words are italicized by the authors.

² Before that, one-act comedy in verse *La Dame aux perles* and the comedy *Le Bijoux de la reine* were staged. Also the lyrical scene *Atala* was written. However, *La Dame aux Camélias* became the first multi-act play presented on stage.

³ This courtesan, who made them spend more money on bouquets than was necessary for the carefree life of a whole family, sometimes sat on the lawn for an hour, looking at the simple flower bearing her name (hereinafter the translation is made by the authors).

⁴ Marguerite was full of charm, *meekness*, responsiveness.

⁵ Yesterday I was leaving in a carriage. It was wonderful weather ... One might have thought that this was the first smile of *spring* ... I never suspected that in one sunbeam one can find so much joy, *meekness*, consolation.

⁶ And when will I see you again? I asked holding her in my arms. – When the camellia becomes a different color.

⁷ Take this flower to return it when it fades.

⁸ Love is a flower that is born and dies and one can no longer enjoy it.

⁹ Farewell to the past, beautiful, cheerful dreams, *roses* have already *faded*.

¹⁰ Long, dry black hair stuck to her temples and slightly covered the green hollow cheeks, and yet I recognized in this face the white-*pink*,

cheerful face that I had seen so often.

¹¹ ...my plan to live exclusively with her. It was *crazy*.

¹² Maybe it's *crazy*, but I love him!

¹³ Everything that is not a pleasure is *madness* in the world.

¹⁴ ...she was, apparently, of *cheerful* behaviour.

¹⁵ We laughed, drank and ate a lot ... the *fun* crossed all bounds ... There was a minute when I wanted to forget, not to think about what was happening, and take part in the general *fun*, which seemed to be included in the dinner menu, but little by little ... I became sad ... While this *gaiety*, this manner of talking and drinking in others, seemed to come from their licentiousness, habit and excess energy, in Marguerite they gave the impression of a need to forget herself.

¹⁶ Through the curtains on the windows I saw the Parisian life, which I had already done away with. Some acquaintances of mine have passed – they were fast, *cheerful*, carefree.

¹⁷ ...everyone was in *insane fun*... among those who were there, many knew the deceased, but apparently, did not remember her.

¹⁸ Always free to go *mad*, from *fun* to *fun* ... always *cheerful* at meetings, all my thoughts always *flit* around new pleasures.

¹⁹ This woman, like a child, was happy about every trivial thing. There were days when

she ran around the garden like a ten-year-old girl chasing a *butterfly* or a *dragonfly*.

²⁰ I want to be free in my actions and will never report to you in anything. For a long time I have been looking for a lover, a young, submissive, selflessly in love, demanding nothing but my love ... I decide to take a new lover, provided that he has three rare qualities: credulity, obedience and modesty.

²¹ I am nothing for him.

²² I know that I am nothing for you.

²³ She was seen as a virginal girl, whom an insignificant chance made a courtesan, and a courtesan, whom an insignificant chance could turn into the most loving, purest woman.

²⁴ In me, simple-minded, this dear gentleman from the future embodied a bright and quivering desire when I saw a ray of his beauty in the sky. And he filled all of me with this divine mistake. I heard that love flutters in the whole universe, in the whole mysterious universe, mysterious, generous, *cross and pleasure*, *cross and pleasure*, *pleasure* in my heart.

²⁵ Now I love Alfredo, and only God will cancel it with my repentance!

²⁶ Leave Alfredo! Ah, this torture is merciless, I would rather die.

²⁷ O Lord, smile at the desire of *La Traviata* (fallen), forgive her, accept her!

REFERENCES

1. Verdi Dzh. *Traviata. Klavir. Opera v trekh deystviyakh* [Traviata. Clavier. Opera in Three Acts]. Libretto F. P'yave po drame A. Dyuma-syna «Dama s kameliyami» [Libretto by F. Piave Based on the Drama *La Dame aux Camélias* by A. Dumas-fils]. Moscow: Muzyka, 1983. 309 p.

2. Kolpakova Yu.A., Velikanova A.S. Raznoobraziye khudozhestvennogo voploscheniya skhozhih obrazov opernogo iskusstva v neposredstvennoy zavisimosti ot epokhi sozdaniya proizvedeniya na primere transformatsii obraza liricheskoy geroini v operakh Dzh. Verdi «Traviata» i Dzh. Puchini «Bogema» [Diversity of Artistic Implementation of Similar Images of Opera Art that Directly Depends on the Age of Creating the Work by Example of Transforming The Lyric Character Image in *La Traviata* by Giuseppe Verdi and *La Bohème* Giacomo Puccini]. *Fundamental'naya nauka i tekhnologii – perspektivnye razrabotki* [Fundamental Science and Technology – Advanced Developments]. North Charleston, USA, July 04-05, 2017, pp. 11–15.

3. Leontovskaya T.N. *Traviata Dzh. Verdi [La Traviata by Giuseppe Verdi]*. Moscow: Muzgiz, 1962. 61 p.



4. Opryshko N. Mari Diuplesi [Marie Duplessis]. *Zhenschiny liubivshiye muzhschin* [Women that Loved Men]. Moscow: OLMA-PRESS, 2002, pp. 132–146.
5. *Tsvety v legendakh i predaniyakh* [Flowers in Legends and Folklore]. Moscow: Ripol Klassik, 2013. 384 p.
6. Dumas A. (fils). *La Dame aux Camélias*. Paris: Edition Galimard, 1975. 380 p.

About the authors:

Yulia A. Kolpakova, Senior Lecturer at the Department of Social Sciences and History of Arts, Interpreter at the Department for Creative and International Relations, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3630-8499**, gellarousse@mail.ru

Ekaterina A. Vasileva, Associate Professor at the Department of Orchestra String Instruments, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0528-5653**, murashova_e@mail.ru

Irina N. Shkredova, Senior Lecturer at the Department of History of Music, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6343-7814**, irina.shkredova@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Верди Дж. Травиата. Клавир. Опера в трёх действиях / либретто Ф. Пьяве по драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями». М.: Музыка, 1983. 309 с.
2. Колпакова Ю.А., Великанова А.С. Разнообразие художественного воплощения схожих образов оперного искусства в непосредственной зависимости от эпохи создания произведения на примере трансформации образа лирической героини в операх Дж. Верди «Травиата» и Дж. Пуччини «Богема» // *Фундаментальная наука и технологии – перспективные разработки*. North Charleston, USA, 04–05 июля 2017. С. 11–15.
3. Леонтовская Т.Н. «Травиата» Дж. Верди. М.: Музгиз, 1962. 61 с.
4. Опришко Н. Мари Дюплесси // *Женщины, любившие мужчин*. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 132–146.
5. *Цветы в легендах и преданиях*. М.: Рипол Классик, 2013. 384 с.
6. Dumas A. (fils). *La Dame aux Camélias*. Paris: Edition Galimard, 1975. 380 p.

Об авторах:

Колпакова Юлия Андреевна, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, переводчик Управления международных и творческих связей, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3630-8499**, gellarousse@mail.ru

Васильева Екатерина Александровна, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0528-5653**, murashova_e@mail.ru

Шкредова Ирина Николаевна, старший преподаватель кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6343-7814**, irina.shcredova@yandex.ru





ЮЙ ПИН

*Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия
ORCID: 0000-0002-5017-0951*

Подготовка вокального аппарата к занятиям как проблема обучения певца

Упражнения, предназначенные для подготовки вокального аппарата к пению, называемые «распевки», составляют важнейшее условие успешности при обучении певцов. Этот факт общепризнан: такие упражнения поются всеми вокалистами на протяжении многих столетий. Однако в научной и учебно-методической литературе столь важный аспект не получил должного освещения. Анализ наиболее известных вокальных школ и сборников упражнений показал, что «распевки», как правило, в них не рассматриваются. В результате подготовка певческого аппарата к каждодневным занятиям в вокальной педагогике осмысливается только на эмпирическом уровне. Отсутствие серьезного научного анализа привело к тому, что упражнения на развитие вокальной техники не отделяются от «распевок» и даже составляют с ними синкретическое единство. Между тем «распевки» – это не формальный атрибут в профессиональной деятельности вокалиста. От них зависит результативность занятий. Более того, «распевки», определяя готовность вокального аппарата к пению, способны повлиять на успех концертного выступления. При этом они не должны выглядеть как фиксированный набор привычных упражнений, а требуют специального подхода к их использованию в учебном процессе. Специфика последнего обуславливается как содержанием комплекса упражнений, так и специальной организацией их выполнения

Ключевые слова: обучение вокалиста, вокальные упражнения, «распевки», подготовка певческого аппарата к занятиям.

Для цитирования / For citation: Юй Пин. Подготовка вокального аппарата к занятиям как проблема обучения певца // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 127–138. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.127-138.

YU PING

*Belgorod State Institute of Arts and Culture**Belgorod, Russia**ORCID: 0000-0002-5017-0951*

Preparing the Vocal Apparatus for Classes as a Singer's Training Problem

Exercises to prepare the vocal apparatus for singing, “preparation for singing”, are the most important condition for the success of teaching solo singing. This fact is generally recognized: such exercises have been sung by all vocalists for many centuries. However, in the scientific and educational literature, this most important aspect of the singer’s work has not received proper coverage. An analysis of the most famous vocal schools and collections of exercises showed that “preparation for singing”, as a rule, are not considered in them. As a result, the preparation of the singing apparatus for everyday classes in vocal pedagogy is understood only on an empirical level. The lack of serious scientific analysis has led to the fact that exercises for the development of vocal technique are not differentiated from “preparation for singing”, and even form a syncretic unity with them. Meanwhile, “preparation for singing” are not a formal attribute in the vocalist’s professional activity. The effectiveness of classes depends on them. Moreover, “preparation for singing”, determining the readiness of the vocal apparatus for singing, can affect the success of a concert performance. At the same time, they do not constitute a fixed set of habitual exercises, but require a special approach to their use in the educational process. Its specificity is determined both by the content of the set of exercises, and by the special organization of their implementation.

Keywords: vocalist training, vocal exercises, preparation for singing, preparation of the singing apparatus for classes.

В каждодневной работе вокалиста существует раздел, необходимость которого не вызывает сомнения ни у преподавателей, ни у студентов вне зависимости от их творческих, теоретических и методических убеждений. Это упражнения, подготавливающие вокальный аппарат к работе. В обыденных представлениях они получили не научное, но довольно точное название «распевки». «Вокальные распевки – это система упражнений для укрепления и развития основных навыков пения» [сайт В.Д. Рыбакова, 16]. Существуют и другие определения. Но все они, являясь, по сути, вокальными упражнениями, в силу своей

популярности и специфичности назначения, обрели столь выразительное наименование.

Нужно подчеркнуть, что ни одно другое певческое упражнение или их комплекс не получили в практике вокальной педагогики подобного популярного термина. Это наталкивает на размышление об особой роли этого феномена в обучении певца. И действительно, на каждодневных занятиях вокалист может варьировать выполнение различных заданий, акцентировать одну их часть, переносить работу над другой на другое время и т. д. Другое дело упражнения, подготавливающие певческий аппарат к работе. Они не



могут применяться эпизодически. Такие упражнения являются обязательной частью, предваряющей вокальные занятия.

Приведём данные, полученные в результате эксперимента. При опросе студентов-вокалистов вузов Белгорода и Крыма, прошедшего в режиме «online» на базе платформы «Google Forms», было установлено, что в 100% случаев обучающиеся активно используют вокальные упражнения в учебном процессе. При этом анализ полученных данных показал, что 40% опрошенных на каждодневных занятиях поют упражнения от 5 до 15 минут. Ещё 35% молодых певцов увеличивают этот срок до 15–20 минут¹. Итак, 75% опрошенных уделяют пению упражнений на своих занятиях от 5 до 20 минут.

Ещё одним важным фактором характеристики вокально-технического обучения является количество упражнений, которые включаются в ежедневную работу вокалистами. Почти половина опрошенных (45%) используют лишь 2–3 упражнения, а ещё 25% – 3–4. При таких параметрах можно с большой долей вероятности предположить, что упражнения, включенные в работу опрошенных, носят характер «распевок»².

При этом важно понять, насколько юные вокалисты умеют распеваться самостоятельно. Конечно, на основании анкетного опроса об этом можно судить с большой долей условности. Респонденты показали, что 65% опрошенных способны распеваться как сами, так и под руководством педагога. 35% вокалистов заявили, что распеваться самостоятельно не умеют. Но при этом мнение тех, кто указал, что распевается самостоятельно, не отвечает требованиям репрезентативности. Таких требований много. Одно из главных связано с тем, что, при отсутствии «очной» проверки практических действий на основании соответствующих критериев, оценить объективно степень этого умения сложно.

Таким образом, можно констатировать:

1. «Распевки» поют 100% обучающихся.
2. Часть вокалистов (по результатам опроса каждый третий) не умеет распеваться самостоятельно³.
3. Несмотря на то, что 65% опрошенных утверждают, что умеют распеваться самостоятельно, это не всегда соответствует реальному положению из-за крайне обобщенного представления о критериях, с помощью которых «распевки» оцениваются.

Причин этого много. Но одна из главных заключается в *теоретической неразработанности условий и конкретных целей «распевок»*. Это прорывается и в практической деятельности педагогов со студентами-вокалистами, и в методических и теоретических работах. В результате открытым остаётся вопрос: «распевки» – это один из видов упражнений, реализуемых на общих основаниях, или они функционально столь отличны от других упражнений, что требуют особого подхода? Вопрос далеко не праздный. От ответа на него будут зависеть сами методы работы над «распевками». Попробуем выявить ситуацию на основе анализа наиболее известных «школ» и сборников упражнений. В вокальной педагогике они составляют важнейшую часть.

Созданием различных вокальных школ, пособий, сборников упражнений занимались известные педагоги на протяжении нескольких веков. Рассмотрим, как в этих трудах освещён важнейший для учебного процесса раздел, связанный с подготовкой вокального аппарата к занятиям. Понятно, что анализ всех (или максимально доступных) сборников упражнений был бы излишним. Здесь важно определить общую тенденцию, оказывающую влияние как на теорию и методику преподавания вокала, так и на практику современного обучения вокалиста.

В «Практическом методе итальянского пения» известного итальянского педагога Николо Ваккаи (1790–1848) большое внимание уделяется отработке технологических навыков и умений вокалистов [3]. Это упражнения на пение гамм, интервалов, различных мелизмов, на овладение всевозможными штрихами и даже на развитие беглости («Введение к руладам»). Сами упражнения немногочисленны. Они скорее представляют собой «образцы», по которым можно ориентироваться в технической работе и создавать новые, по подобию предложенных Н. Ваккаи. Эти упражнения нацелены на подготовку вокального аппарата, но только не к началу ежедневных занятий вокалом, а к певческой деятельности в целом.

Современник Н. Ваккаи, композитор, певец и вокальный педагог Александр Егорович Варламов (1801–1848) издал в 1840 году «Полную школу пения» [4]. Ценность его труда не только в том, что это было первое в России пособие по обучению пению. Прежде всего, нужно отметить стремление вокального педагога не ограничиваться отдельными «рецептами», помогающими вокалисту. Планы А. Варламова масштабнее: создать «Школу», в которой излагались бы в систематизированном виде важнейшие педагогические и методические установки, охватывающие основные стороны воспитания певца. Многие положения его «Школы» вошли в историю вокальной педагогики и имеют важное практическое значение и сегодня.

Естественно, сама идея создать «Школу пения» обусловила её разностороннее содержание. Не вдаваясь в подробности, отметим указания, относящиеся к упражнениям. Они охватывают многие вопросы постановки голоса и вокально-технического развития певца. Исходя из рекомендаций, можно сделать вывод, что проблема «распевок» как таковых Варламо-

вым не рассматривалась. Скорее всего, он воспринимал распевки и упражнения как единое целое, применяемое в процессе обучения певца. Это видно из его методических указаний: «Ежедневное упражнение должно продолжаться не более двух часов или много уж двух с половиной. Время можно распределить следующим образом: Утром. Два упражнения в гаммах: для одного пять минут, а для другого десять; потом упражнения в сольфеджиях или вокализациях: для одного четверть часа, а для другого полчаса. Надобно наблюдать, чтобы после каждого из сих упражнений давалось четверть часа на отдых. После обеда. Десять минут на гаммы и четверть часа на небольшие упражнения, потом четверть часа и полчаса на сольфеджии и вокализации, с наблюдением десятиминутного отдыха после каждого упражнения» [4, с. 15–16]. Очевидно, что здесь речь идёт не о распевках как таковых, а о пении упражнений, направленных на вокально-техническое развитие певца.

Вместе с тем советы и установки А. Варламова по пению упражнений свидетельствуют о том, что в реальной педагогической практике он различал упражнения на развитие техники и распевки. Достаточно обратиться к другим его указаниям: «При утренних упражнениях надобно наблюдать большие предосторожности, – пишет А. Варламов. – В особенности должно воздерживаться от напевов [интонаций] резких [высоких] нот, но начинать пением в продолжение получаса средних звуков, которые не требуют никакого усилия; потом переходить к звукам более трудным и оканчивать резкими [высокими] звуками, упражняя, таким образом, голос во всем его [объёме] пространстве. Только чрез такую постепенность можно достигнуть высокого развития голоса, без утомления учащегося – условие, которого требует не только сбережение голоса, но и сохра-



нение здоровья» [4, с. 15]. Пение утром, полчаса, петь «средние звуки», но не высокие, петь без «усилий» – всё это характерные практические требования, предъявляемые к «распевкам». На уровне развития вокальной педагогики того времени синкретичное представление о содержании вокальных упражнений представляется вполне естественным.

Наряду с автором «Полной школы пения» А. Варламовым можно упомянуть М. Глинку и А. Даргомыжского. Правда, необходимо учесть, что, как справедливо пишет А.П. Юдин, «в области музыкальной педагогики Даргомыжский, как, впрочем, и Глинка, не оставил практически никаких работ, сколько-нибудь полно и систематично отражающих его педагогические взгляды, идеи, методы» [17].

В ещё одной «Практической школе пения» немецкого композитора, вокального педагога, дирижёра Франца Абта (1819–1885) также имеется целый ряд упражнений, предназначенных для обучения певца вокальному мастерству [1 и другие издания]. Последовательность предлагаемого материала, изобретательность, с которой не только выписаны конкретные упражнения, но видна системность в их усвоении, представляют большую методическую ценность и в наше время. Разделы «Школы»: выработка тона (диатоническая и хроматическая последовательность, пение интервалов, трезвучий, септаккордов) последовательно прививают молодому певцу начальные вокальные навыки. Эти навыки включают в себя отработку управления вокальным аппаратом в упражнениях на постепенное усиление и ослабление тона, выдерживание тона [1, с. 17]. Далее идут упражнения для обретения беглости (в основном на материале диатонических и хроматических гамм), упражнения на мелизматику и т. д. Очень важным представляется раздел «20

сольфеджио», куда включены задания не на двигательное развитие вокального аппарата как такового, а на воспитание первичных навыков выразительности (упражнения, поющиеся *andantino*, *portamento*, *allegretto*, *allegro marcato* и т. д.). Завешают сборник довольно развёрнутые вокализы, включающие наработанные ранее навыки. Но при всей системности предлагаемых упражнений о распевках Ф. Абт всё же не упоминает.

В «Школе пения» испанского певца и известного вокального педагога Мануэля Гарсиа (сына) (1805–1906), созданной в 1847 году, присутствуют все компоненты, обеспечивающие освоение вокально-технических и исполнительских навыков [8]. В первой части даётся краткое описание голосового аппарата, звукообразования. Представлена классификация голосов, их качества. В этой же части присутствует описание разного рода вокализаций, исполнение гамм и пассажей, группетто, трелей.

В рамках данного исследования интересна глава VIII (с. 27–30) о способах изучения упражнений. В заявленных задачах М. Гарсиа вполне обстоятельно объясняет все действия вокалиста, даёт нужные советы по исполнению упражнений: «Нужно строго сохранить на всех нотах одинаковый тембр, а также одинаковую силу и качество звука. Все упражнения должны исполняться правильно в такт... Ученик не должен брать дыхание неровно и шумно в середине пассажа» [8, с. 27] и т.д. Вместе с тем в этом разделе ни прямо, ни косвенно проблемы, связанные с «распевками», не упоминаются. Нет даже намёка на то, как нужно подготавливать певческий аппарат к пению. Понятно, что на начальном этапе обучения «распевки» далеко не так актуальны, как в более поздний период. Но, тем не менее, вопросы

«разогрева» вокального аппарата в этой «Школе» игнорировались полностью.

В «Новейшей школе для пения» немецко-австрийской певицы и вокального педагога М. Маркези (1821–1913) наблюдается та же картина, что и в других школах XIX века [9]. Начинается школа с «Постановочных упражнений для развития голоса». Предваряет упражнения «Практическое руководство для учащихся», где описаны положение корпуса и рта при пении, основные задачи начального звукоизвлечения и т.д. Затем говорится о формировании голосового аппарата на материале гамм, прежде всего хроматических. По убеждению М. Маркези, «изучение гамм способствует развитию звучности, силы и объёма голосового аппарата, выравниванию регистров» [10, с. 10]. Предлагаемый темп овладения вокально-техническими приёмами довольно высок. Вместе с тем о том, что существуют специальные упражнения для подготовки вокального аппарата к занятиям, которые должны применяться ежедневно, даже когда идёт работа не над упражнениями, а над вокальными произведениями, в «Школе пения» не говорится.

Основательное руководство «Искусство пения» оперного певца и вокального педагога Ж. Дюпре (1806–1896), изданное в XIX веке, является смелым шагом в музыкальную педагогику XX века [7]. Как и любая другая школа, «Искусство пения» Ж. Дюпре подразумевает подготовку вокалиста к профессиональной певческой карьере. Руководство состоит из трёх частей. Его отличительной особенностью является нацеленность на *выразительное пение*. В своих упражнениях педагог стремится не просто к решению сугубо технических задач, но и увязывает формирование технических навыков с музыкально-художественным развитием певца. Любопытны его комментарии ко

второму занятию: «Ученики бывают напыщены там, где нужно быть наивным или простым; порывисты и грубы там, где нужно быть изящным... Но чаще всего они ничего себе не представляют и рассматривают ноты как последовательность звуков, которым не придают никакого смысла. ...Фразировать, акцентировать, разукрашивать – это детали творческой работы, их нужно искать и приобретать в процессе разучивания» [7, с. 8–9]. Эта установка, чрезвычайно прогрессивная для вокальной и, шире, музыкальной педагогики, высказанная в XIX веке, становится отличительной чертой всего труда Ж. Дюпре. В целом, его творение предстаёт в виде не «Школы пения», что есть обычное явление в вокальной педагогике, а как ИСКУССТВО пения. Вместе с тем, несмотря на исключительные достоинства этого труда, проблема «распевок» в нём даже не упомянута.

Наконец, ещё одна работа, из числа творений выдающихся вокальных педагогов XIX века, связана с немецким композитором, скрипачом и вокальным педагогом Генрихом Пановкой (1807–1887) [11]. Автор определил цель своей работы как «изложение необходимых правил для формирования, развития и выравнивания голоса» [там же, с. 9]. В своей основе труд Пановки весьма традиционен. В нём присутствуют разделы, позволяющие певцу освоить вокально-исполнительские навыки. Здесь имеются упражнения на подачу звука, на пение *legato*, стакато, упражнения на триоли, арпеджио, беглость и т.д. Как отмечает автор, эта часть «содержит необходимые указания в отношении культуры голоса и его совершенствования» [11]. Предваряет эту часть теоретический раздел, в котором рассматриваются различные актуальные для обучения вокалиста правила и методические положения.



Вместе с тем для нас исключительно важен XVI раздел второй части. Он назван: «ЕЖЕДНЕВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ». В нём имеется восемь позиций для каждодневной работы вокалиста, связанных с номером упражнения: «I. Подача звука. Упражнения № 1. II. Упражнения № 2. III. Упражнение № 4, состоящее из последовательности пяти нот для выравнивания двух регистров. IV. Гаммы. V. Арпеджио Россини, упражнение № 14. VI. Ряд гамм, № 28. VII. № 34. VIII. Филированные звуки, №№ 42, 43, 44» [там же, с. 29].

Отметим два обстоятельства, связанные с данной рекомендацией. Первое, Пановка предлагал эти упражнения в качестве ежедневных. Второе, они помогут в техническом развитии. Как пишет автор: «Выполняя эти упражнения разумно, а не механически, в течение одного часа в день, певец получит уверенность правильной интонации, разовьет необходимую гибкость голоса» [там же]. Другими словами, вокальный педагог рассчитывал с помощью этих упражнений формировать технику вокалиста. Анализ предлагаемых Г. Пановкой упражнений с большой долей вероятности позволяет утверждать, что они хоть и не называются «распевками», но, тем не менее, способны выполнять их функции.

Если обратиться к вокальным упражнениям педагогов XX века, то ничего принципиально нового в вопросах «распевок» не обнаруживается. Так, сборник вокальных упражнений А. Трояновской затрагивает большинство аспектов формирования вокальной техники [15]. В начале сборника автор пишет: «Задача этих упражнений дать вокалистам – педагогам и ученикам – новый материал для работы в каждой области техники голосообразования» [там же, с. 3]. «Распевки» в эти области не входят.

В опубликованной несколькими годами позже «Школе пения» А.Т. Гречанинова

[5] чётко выдержана основная цель: «дать педагогический материал: 1) для усвоения технической стороны искусства пения, 2) для развития слуха, 3) для развития художественного вкуса» [там же, с. 8]. И нужно заметить, что с поставленной задачей Гречанинов справился блестяще. Его упражнения, вокализы на развитие музыкальности певца внесли достойный вклад в вокальную педагогику. Что же касается «распевок», то они остались за пределами интересов композитора.

Наконец, «Сборник упражнений и вокализов» Н. Бахуташвили [2], изданный полвека назад, отличается прекрасным подбором материала для технического развития певца. И опять же, вопросам подготовки голосового аппарата к занятиям в сборнике не уделено никакого внимания.

Итак, налицо противоречие: повсеместное ежедневное применение «распевок» в практике и, по сути, полное игнорирование этого процесса в вокально-теоретической и педагогической литературе. Главной причиной этого противоречия служит неопределённый статус этих упражнений. То, что «распевки» – это упражнения, сомнения ни у кого не вызывает. Но сами вокальные упражнения в сознании вокалистов и преподавателей, чаще всего, воспринимаются как синкретическое понятие, включающее в себя различные их виды, скажем, упражнения на стаккато, упражнение на подвижность голоса, упражнение на филировку звука и многое другое. В этом же ключе воспринимаются упражнения на подготовку певческого аппарата к работе, то есть «распевки». Однако если целевые назначения различных технических упражнений чётко осознаются и обозначены в соответствующих разделах сборников, то пение «распевок» рассматривается как «само собой разумеющееся», как некое неизбежное дополнение к технической работе, и потому в учебных пособиях, как правило, не упоминается.

Одна из причин этого заключается в том, что часто на уроке «распевки» могут пластично переходить в пение *специальных вокально-технических упражнений*, что вполне объяснимо и естественно. Однако обнаружить тонкую грань этого перехода сложно. Поэтому в сознании вокалистов упражнения закрепляются как синкретическое действие, как единое целое.

Вторая причина заключается в логической ошибке, связанной с определением «распевок» и упражнений. Из вполне обоснованного утверждения: «распевки есть упражнения», делается ошибочный вывод: «упражнения – это распевки». Проиллюстрируем сказанное примером.

Возьмем весьма популярный, судя по четырём переизданиям, сборник «распевок» О.Л. Сафроновой [12]. В нём ярко представлена концепция, опирающаяся на «синкретическое» понимание технических упражнений и, как следствие, сохраняющая все имеющиеся в методике и практике вокальной педагогики противоречия. Начнем с того, что название хрестоматии «РАСПЕВКИ» ориентирует читателя на то, что в центре внимания автора будут находиться упражнения, подготавливающие вокальный аппарат к занятиям. Сама О.Л. Сафронова даёт недвусмысленное понимание этого термина. Она пишет: «Распевка – это: 1) специальное вокально-техническое упражнение для подготовки голосового аппарата и слуха певцов; 2) проба голоса, разогрев и его тренировка – целенаправленно, с учётом индивидуальных задач; приведение голоса в рабочее состояние» [там же, с. 5]. В доказательство данных установок сочувственно цитируется Л.Б. Дмитриев, описываются функции подобных упражнений, ставятся соответствующие задачи [там же, с. 9].

Но здесь мы встречаемся с удивительным фактом. Автор «Хрестоматии» не только оценивает «распевки» как любые

другие упражнения. Она идёт дальше: все упражнения, вне зависимости от целевой направленности, называются распевками. «В книге, – пишет О.Л. Сафронова, – собрано около трёхсот распевок, многие из которых опубликованы впервые...» [там же, с. 2]. Таким образом, несмотря на заявленное название «Распевки» и наличие раздела «Разогрев и разминка», реально этот опус представляет собой обычный сборник упражнений, менее всего нацеленный на освоение навыков эффективной подготовки вокального аппарата к занятиям пением.

Интересная оценка распевания дана Л.Б. Дмитриевым. Он подходит к этому вопросу с системных позиций. По его мнению, успешность выступления зависит, помимо прочих факторов, от «вработываемости» и «распевания». «Для того чтобы хорошо, полноценно работать, надо “втянуться в работу”, “настроиться”, “собраться”, “разогреться”, “размяться”, “распеться” и т. п.», – считал Л.Б. Дмитриев [6, с. 270]. Этот механизм он и назвал «вработываемостью». Легко заметить, что распевание включается в него в качестве одного из компонентов. «Наряду с внутренней настройкой к предстоящему исполнению, – пишет Л.Б. Дмитриев, – необходимо хорошо распеться, т. е. привести мышечную систему в рабочее состояние» [там же, с. 273]. Другими словами, «распевка» – это «разогревание» мышц певческого аппарата.

Но пение «распевок» – более широкий процесс, чем разогрев мышц. Он должен затрагивать все механизмы, обеспечивающие певческую деятельность. Попытка вывести часть этих функций за пределы распевок, даже опираясь на термин «вработываемость», не решает проблему. В зависимости от условий, функции этой «вработываемости» могут довольно существенно меняться, что затруднит их



применение в певческой практике. Поэтому мы будем опираться на дефиницию В.П. Сраджева: «Распевки» – «это комплекс технических упражнений, вводящих исполнительский аппарат вокалиста в состояние готовности к певческой деятельности» [13, с. 163]. Поскольку исполнительский аппарат певца – широкое, многосоставное понятие, то его подготовка к пению как раз и затрагивает активизацию всех компонентов, обеспечивающих совместное функционирование.

Анализ результатов анкетного опроса, различных школ и сборников вокальных упражнений, теоретических и методических работ, относящихся к «распевкам», позволят сделать выводы, включающие теоретические и методико-педагогические обобщения:

В теоретико-методической литературе упражнения, получившие название «распевки», не получили должного освещения.

В оценке «распевок» возникают неточности из-за синкретического представления об их положении в комплексе вокально-технических упражнений.

В понимании содержания термина «распевка» допускается логическая ошибка. Из вполне обоснованного утверждения «распевки есть упражнения» делается ложный вывод: «упражнения – это распевки». Тогда получается, что любое упражнение – суть «распевка». А это не соответствует действительности, приводит к неоправданному расширению значения термина, мешает адекватному использованию «распевок» в процессе технического развития вокалиста.

Из области методико-педагогических обобщений можно выделить:

Недостаточное внимание к процессу распевания в практике вокальной педагогики.

Теоретическая неразработанность процесса распевания приводит к незнанию и игнорированию основ и принципов подго-

товки вокального аппарата к практической вокально-исполнительской деятельности.

По этой же причине применение «распевок» в учебных занятиях носит, чаще всего, спонтанный и механический характер.

В целом можно констатировать недостаточное умение самостоятельно распеваться у студентов-вокалистов.

Поэтому вполне предсказуемым в практической вокальной педагогике является то, что выбор упражнений для подготовки к работе певческого аппарата опирается, в большей степени, на индивидуальный опыт вокалиста, преподавателя. Не случайно каждый наставник для «распевания» студентов использует «свой набор упражнений»⁴. Этот опыт определяет содержание «распевок», применяемых преподавателями в своей работе, строящейся на личностных представлениях о путях технического развития певца. Сами представления детерминируются разными обстоятельствами. Они могут составлять гармоничную часть индивидуальной методики обучения вокалу или возникнуть в результате усвоенного в процессе обучения алгоритма технических действий.

Изучение практики вокального обучения показало тенденцию в пении «распевок», априори предполагающую ведущую роль преподавателя, который тщательно контролирует процесс «разогрева» вокального аппарата и «дозировает» нужную нагрузку. Именно поэтому каждый вокальный урок начинается с «распевок». Нужно заметить, что в практике вокального обучения крайне редко встречается ситуация, когда вокалист приходит на урок уже «распетый» в результате самостоятельных занятий.

Вместе с тем большое количество вопросов, связанных с подготовкой вокального аппарата к работе, остаётся неизученным. «Распевки» – это не стабильный,

привычный набор упражнений, предназначенный для пения всеми вокалистами в различных обстоятельствах. Наоборот, в рамках индивидуального подхода они будут определяться многими факторами: это уровень вокально-технической подготовки певца, состояние вокального ап-

парата, содержание урока, характер предстоящей вокально-исполнительской деятельности и т.д. Изучение этих вопросов не только представляет собой теоретический интерес, но и будет способствовать повышению качества подготовки вокалистов к профессиональной работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Остальные 25% опрошенных поют упражнения от 20–30 минут и более.

² Такие результаты резко контрастируют с весьма малочисленными данными опроса, которые свидетельствуют о применении в самостоятельных занятиях 8 и более упражнений в течение 30 минут и более (10–15% опрошенных). В этом случае можно с большой долей уверенности утверждать, что «распевки» вместе с другими упражнениями составляют единый комплекс.

³ Кстати, это крайне тревожный показатель. Учитывая, что «самостоятельность предстаёт как свойство личности человека, приобретённое в процессе его развития и воспитания» [14, с. 32], отсутствие самостоятельности в применении такого важного навыка, как умение распеваться, косвенно свидетельствует о проблемах с самостоятельным музыкальным мышлением вокалиста в целом.

⁴ Другое дело, что реальная работа над ними предполагает учёт индивидуальных особенностей учеников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абт Ф. Практическая школа пения. М.; Петроград: Музыкальный сектор, 1923. 98 с.
2. Бахуташвили Н. Сборник упражнений и вокализов для постановки певческого голоса: учеб.-метод. пособие / общ. ред. Ю.А. Барсова. Л.: Музыка, 1978. 128 с.
3. Ваккаи Н. Практический метод итальянского пения. М.: Музыка, 1969. 39 с.
4. Варламов А.Е. Полная школа пения. М.: Музгиз, 1953. 106 с.
5. Гречанинов А. Школа пения, ор. 8. М.: Музгиз, 1937. 92 с.
6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 676 с.
7. Дюпре Ж. Искусство пения. М.: Музгиз, 1955. 284 с.
8. Мануэль Гарсиа (сын) Школа пения. М.: Музгиз, 1956. 128 с.
9. Маркези М. Новейшая школа для пения. М.; СПб., 1888.
10. Маркези М. Школа пения. Практическое руководство в трех частях. М.: Музыка, 2005. 152 с.
11. Пановка Г. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 216 с.
12. Сафронова О.Л. Распевки. Хрестоматия для вокалистов: учеб. пособие. 4-е изд., стереотипное. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2016. 68 с.
13. Сраджев В.П. К вопросу о функциональном разграничении «распевок» и вокальных упражнений // Культурно-образовательная среда: современные тенденции и перспективы исследований: сб. материалов III Международной научно-практической конференции, Белгород, 21 мая 2021 года. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2021. С. 159–163.
14. Сраджев В., Сраджева О., Коротнева Т. Развитие самостоятельности мышления в классе сольного пения. М.: Прогрес, 2011. 208 с.



15. Трояновская А.И. 100 вокальных упражнений. В сопровождении фортепиано. М.: Музгиз, 1931. 134 с.

16. Урок вокала 8. Что такое распевка, и зачем она нужна? // Инфоурок. URL: <https://infourok.ru/user/ribakov-dmitriy-viktorovich/blog/urok-vokala-8-cto-takoe-raspevka-i-zachem-ona-nuzhna-174767.html>. (Дата обращения: 03.06.2021).

17. Юдин А.П. Педагогические воззрения А.С. Даргомыжского в контексте развития отечественного музыкального образования // Педагогические исследования. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-vozzreniya-a-s-dargomyzhskogo-v-kontekste-razvitiya-otechestvennogo-muzykalnogo-obrazovaniya/viewer>. (Дата обращения: 11.06.2021).

Об авторах:

Юй Пин (КНР – Китайская Народная Республика), певица, аспирантка Белгородского государственного института искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5017-0951**, 853977906@qq.com

REFERENCES

1. Abt F. *Prakticheskaya shkola peniya* [Practical School of Singing]. Moscow; Petrograd: Muzykal'nyy sektor, 1923. 98 p.
2. Bakhutashvili N. *Sbornik uprazhneniy i vokalizov dlya postanovki pevcheskogo golosa: uchebno-metodicheskoe posobie* [Collection of Exercises and Vocalizations for Setting the Singing Voice: Teaching Aid]. General edition by Yu.A. Barsova. Leningrad: Muzyka, 1978. 128 p.
3. Vakkai N. *Prakticheskii metod ital'yanskogo peniya* [Method of Italian Singing]. Moscow: Muzyka, 1969. 39 p.
4. Varlamov A.E. *Polnaya shkola peniya* [Complete School of Singing]. Moscow: Muzgiz, 1953. 106 p.
5. Grechaninov A. *Shkola peniya, op. 8* [Singing of School. Op. 8]. Moscow: Muzgiz, 1937. 92 p.
6. Dmitriev L. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Fundamentals of Vocal Techniques]. Moscow: Muzyka, 1968. 676 p.
7. Dyupre Zh. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing]. Moscow: Muzgiz, 1955. 284 p.
8. Manuel' Garsia (syn). *Shkola peniya* [School of Singing]. Moscow: Muzgiz, 1956. 128 p.
9. Markezi M. *Noveyshaya shkola dlya peniya* [The Newest School for Singing]. Moscow; St. Petersburg, 1888.
10. Markezi M. *Shkola peniya. Prakticheskoe rukovodstvo v trekh chastyakh* [School of Singing. A Practical Guide in Three Parts]. Moscow: Muzyka, 2005. 152 p.
11. Panovka G. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing]. Moscow: Muzyka, 1968. 216 p.
12. Safronova O.L. *Raspevki. Khrestomatiya dlya vokalistov: uchebnoe posobie* [Chants. Anthology for Vocalists: A Textbook]. 4th edition, stereotypical. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2016. 68 p.
13. Sradzhev V.P. K voprosu o funktsional'nom razgranichenii «raspevok» i vokal'nykh uprazhneniy [On the Question of the Functional Distinction Between “Chants” and Vocal Exercises]. *Kul'turno-obrazovatel'naya sreda: sovremennye tendentsii i perspektivy issledovaniy: sbornik materialov III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Belgorod, 21 maya 2021 goda* [Cultural and Educational Environment: Current Trends and Research Prospects: Collection of Materials of the III International Scientific and Practical Conference, Belgorod, May 21, 2021]. Belgorod: Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury, 2021, pp. 159–163.

14. Sradzhev V., Sradzheva O., Korotneva T. *Razvitie samostoyatel'nosti myshleniya v klasse sol'nogo peniya* [Development of Independent Thinking in the Class of Solo Singing]. Moscow: Progres, 2011. 208 p.

15. Troyanovskaya A.I. *100 vokal'nykh uprazhneniy. V soprovozhdenii fortepiano* [100 Vocal Exercises. Accompanied by a Piano]. Moscow: Muzgiz, 1931. 134 p.

16. Urok vokala 8. Chto takoe raspevka, i zachem ona nuzhna? [Vocal Lesson 8. What is Chanting, and Why is It Needed?]. *Infourok* [Info Lesson]. URL: <https://infourok.ru/user/ribakov-dmitriy-viktorovich/blog/urok-vokala-8-chto-takoe-raspevka-i-zachem-ona-nuzhna-174767.html> (03.06.2021).

17. Yudin A.P. Pedagogicheskie vozzreniya A.S. Dargomyzhskogo v kontekste razvitiya otechestvennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Pedagogical Views of A.S. Dargomyzhsky in the Context of the Development of Domestic Music Education]. *Pedagogicheskie issledovaniya* [Educational Research]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-vozzreniya-a-s-dargomyzhskogo-v-kontekste-razvitiya-otchestvennogo-muzykal'nogo-obrazovaniya/viewer> (11.06.2021).

About the authors:

Yu Ping (PRC – People's Republic of China), singer, post-graduate student in the Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-5017-0951**, 853977906@qq.com





С. М. ПЛАТОНОВА, И. В. ЛОГИНОВА

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0001-5707-5773

ORCID: 0000-0002-2068-402X

К вопросу о развитии башкирского национального инструментария: создание думбыры-сопрано

В статье на примере думбыры рассматривается развитие национального башкирского инструментария на современном этапе, анализируются исторические предпосылки включения думбыры-сопрано в оркестровую сферу башкирского народно-инструментального исполнительства. С позиции взаимовлияния инструментария изучаются процесс реконструкции башкирской национальной думбыры, а также пути становления её структурно-морфологических параметров. Реконструированная думбыра по всем параметрам (оригинальному внешнему виду, тембру, исполнительским приёмам, репертуару) стала репрезентантом современной музыкальной башкирской культуры. Однако ещё и сегодня продолжается процесс поиска её оптимальной конструкции. Создание в 2016 году нового инструмента – думбыры-сопрано – вполне закономерно и находится в русле процесса академизации народных инструментов в целом. На примере трансформации инструментального состава Национального оркестра народных инструментов Республики Башкортостан осмысливается роль думбыры-сопрано в музыкальном искусстве региона. Её включение в состав оркестра придало единообразие и завершённость семейству оркестровых думбыр, обеспечило акустически сбалансированное звучание. Авторы приходят к выводу, что, несмотря на то, что путь думбыры-сопрано в башкирском народном инструментальном исполнительстве только начинается, перспективным видится её функционирование именно в оркестровой сфере в качестве тесситурной разновидности думбыры.

Ключевые слова: башкирская думбыра, думбыра-сопрано, башкирское народно-инструментальное исполнительство, Национальный оркестр народных инструментов, русская малая домра.

Для цитирования / For citation: Платонова С.М., Логинова И.В. К вопросу о развитии башкирского национального инструментария: создание думбыры-сопрано // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 139–146. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.139-146.

SVETLANA M. PLATONOVA, IRINA V. LOGINOVA*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts**Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0001-5707-5773

ORCID: 0000-0002-2068-402X

Concerning the Issue of the Development of the Bashkir National Instrumentation: Creating Dumbyra-Soprano

The article examines the development of the national Bashkir instrumentation at the present time, analyzes the historical prerequisites for the inclusion of the dumbira-soprano in the orchestral sphere of the Bashkir folk-instrumental performance. The process of reconstruction of the Bashkir national dumbyra, as well as the ways of formation of its structural and morphological parameters, is studied from the position of mutual influence of the instruments. The reconstructed dumbira in all respects (original appearance, timbre, performance techniques, repertoire) became a representative of the modern musical Bashkir culture. However, even today, the process of finding its optimal structure continues. The creation of a new instrument in 2016 – the dumbyra-soprano – is quite natural and is in line with the process of academization of folk instruments in general. On the example of the transformation of the instrumental composition of the National Orchestra of Folk Instruments of the Republic of Bashkortostan, the role of the dumbyra-soprano in the musical art of it is comprehended. Its inclusion in the orchestra gave uniformity and completeness to the family of orchestral dumbiras, provided an acoustically balanced sound. The authors come to the conclusion that, despite the fact that the path of the dumbira-soprano in Bashkir folk instrumental performance is just beginning, the prospects for its functioning as a tessitura variety of the dumbira in the orchestral sphere seem unquestionable.

Keywords: Bashkir dumbira, dumbira-soprano, Bashkir folk-instrumental performance, National Orchestra of Folk Instruments, Russian domra.

За последние два десятилетия возрождённый национальный струнно-щипковый инструмент думбыра утвердился в башкирском народно-инструментальном исполнительстве. Он нашёл широкое применение во всех сферах музыкального искусства – концертной практике, учебном процессе, любительском музицировании. Думбыра органично используется не только в областях этнической (фольклорной) музыки, но и активно проникает в академические жанры, а также рок- и поп-музыку. Однако с её тесситурной разновидностью – думбырой-сопрано знакомы немногие. И это не-

удивительно, так как этот инструмент только недавно (в 2016 году) вошёл в концертно-исполнительскую практику. Произошло это в Национальном оркестре народных инструментов (НОИ) Республики Башкортостан. Закономерно, что введение нового инструмента состоялось именно в сфере оркестрового исполнительства, так как со времени своего создания оркестр не только является площадкой для апробации теоретических и конструктивных разработок башкирского национального инструментария в условиях практического опыта, но и находится в их авангарде.



Актуальность статьи обусловлена интенсивностью процессов развития башкирского национального инструментария, происходящих сегодня в народно-инструментальном искусстве Башкортостана. Цель статьи заключается в осмыслении причин появления думбыры-сопрано и выявлении её роли в современном башкирском оркестровом исполнительстве.

Первоначально, ещё на этапе формирования НОНИ (2001 год) оркестровую группу струнно-щипковых инструментов планировалось составить только из представителей семейства думбыры (сопрано, альт, бас). Процесс реконструкции башкирской думбыры начался в 1982 году. Первый инструмент изготовил мастер Вакиль Шакирович Шугаюпов. К середине 1980-х годов он же сконструировал и разные тесситурные разновидности думбыры – сопрано (малую), альтовую и басовую. Однако к массовому производству были приняты образцы альтовой думбыры грушевидной формы, изготовленной другим мастером – Г.С. Кубагушевым. Именно альтовая тесситура в наибольшей степени соответствовала функциональному применению древней башкирской думбыры: под её аккомпанемент, как свидетельствуют специалисты, выступали певцы-сказители (сээны) – профессиональные музыканты в русле башкирской устной традиции [3, с. 44].

Как утверждает доктор исторических наук Валерий Иванович Яковлев, на территории исторического Башкортостана инструмент «типа тунбура – домбыры (домры)» применялся уже в X веке [8, с. 43]. Однако полукочевой образ жизни башкир оказал фундаментальное влияние на назначение думбыры в духовной жизни народа, традиции её применения и бытования. В частности, такой образ жизни препятствовал формированию ансамблевой культуры игры, поэтому в

башкирском народно-инструментальном исполнительстве устной традиции распространение получила практика сольного музицирования на думбыре.

Одним из наиболее древних жанров башкирского музыкального творчества, востребовавших думбыру, стал кубаир – короткий поэтический сказ, традиционно исполняемый речитативом [3]. Наиболее вероятным игровым приёмом сээнов было бряцание по всем трём струнам одновременно [3, с. 44; 6, с. 36]. На струнных инструментах музыканты извлекали тоны, обертоны и даже микротоны – микротоновые «вибрации», придающие звучанию особый утонченный колорит [1, с. 7].

Как же выглядела в старину думбыра? Точных сведений о конструкции древней башкирской думбыры, её строе, игровых приёмах почти нет. Известные данные носят отрывочный характер. Инструменты могли быть клеёными или выдолбленными из целого куска дерева. Форма корпуса-резонатора также встречалась разная: овальная, круглая, треугольная [5, с. 3]. Ценность старинной технологии изготовления думбыры заключалась в использовании подручных материалов. Существовала практика создания инструмента самими исполнителями. Однако именно она и затруднила приведение думбыры к определённым конструктивным стандартам: каждый инструмент был индивидуален. Значимые свидетельства о конструкции думбыры приводятся в заметках Руфа Гавриловича Игнатьева (1880-е годы), историка-краеведа, долгое время жившего в Уфе. Он так описывает инструмент: «Бандура в виде небольшой гитары, но круглой формы о 5 струнах» [4, с. 11]. В те же годы упоминает о бытовании у башкир «трёхструнной домбыры» и фольклорист Сергей Гаврилович Рыбаков [7]. С постепенной утратой исполнительского искусства сээнов, а позже, с конца

XIX века, и с начавшимися гонениями на них произошло забвение думбыры.

Однако потребность в этом инструменте сохранялась все дальнейшие годы. Поэтому, как только стала возможной реконструкция думбыры, началось её ускоренное вхождение во все области исполнительства (1980-е годы). Этому процессу способствовали содействие региональных властей и деятельность профессионалов-энтузиастов, заинтересованных в развитии национального инструментария. Думбыра нашла широкое применение в ансамблях и оркестрах, которые стали формироваться во всех учебных заведениях республики, где начал функционировать класс думбыры.

Довольно быстро возрождённая думбыра обрела «художественный комплекс инструмента» (термин доктора искусствоведения Дмитрия Ивановича Варламова). В общественном сознании сформировалось восприятие инструмента «как материальной субстанции, носителя характерного тембра и интонации, ориентированного на определённые жанры» [2, с. 78]. Репрезентантом современной музыкальной башкирской культуры по всем параметрам: оригинальному внешнему виду, тембру, исполнительским приёмам, репертуару стала думбыра-альт.

Первая попытка применения думбыры-сопрано в НОНИ не увенчалась успехом. Инструменты, изготовленные мастером А.Н. Владимировым специально для оркестра в 2001 году, не прижились в исполнительской практике. Поэтому было решено заменить думбыру-сопрано на русскую трёхструнную малую домру. Яркость звука домры, связанная и с плекторным способом игры, и с металлическими струнами, а также иными конструктивными особенностями (в частности, более узким и коротким грифом), обеспечивавшими инструменту большую техническую подвижность, – всё это влияло и на общее

звучание оркестра. Благодаря участию домры складывался самобытный тембровый колорит оркестра. Становилось возможным вести речь об уникальном составе оркестра, где соединены тембры старинных башкирских народных инструментов с инструментами симфонического (деревянные духовые, струнные смычковые) и русского народного оркестров.

Такая замена была оправданной и с акустической точки зрения. Дело здесь заключается в следующем. Башкирская думбыра образцов 1980-х – 2010-х годов, которая применялась в оркестре, по структурно-морфологическим признакам была весьма близка русской домре. Сходство можно выделить по четырём параметрам:

- конструкция инструмента. Думбыра, как и домра, имела относительно короткий гриф, сферическую форму, панцирь (защитный щиток);

- строй. У думбыры строй кварто-квинтовый $e-a-e^1$, у домры – квартовый $e^1-a^1-d^2$;

- материал для струн – металл, а не синтетика (как, например, нейлон, капрон у казахской домбры), широкое применение струн, предназначенных для альтовой домры;

- приёмы игры (преимущественно играли медиатором, в отличие, например, от казахской домбры, где используется приём бряцания).

Поэтому яркое звучание русской домры поддерживалось соответствующим ей звучанием альтовой думбыры (также с металлическими струнами).

Известно, что в оркестре русских народных инструментов основной функцией малой домры является ведение мелодической линии. Исторически сфера применения домры в русской народно-инструментальной культуре устной традиции сложилась как ансамблевая, что имело значение при возрождении домры уже в русле академической культуры Ва-



силием Васильевичем Андреевым и его соратниками (1896). Ещё одним её ключевым признаком стала относительно высокая, сопрановая тесситура возрождённой домры, определившая её мелодическую функцию в коллективном музицировании.

В НОНИ домра, помимо мелодической, выполняла и иные важные функции: выступала в качестве яркой темброкраски, демонстрировала виртуозность, техническую подвижность, краткость звучащего тона, так называемую «ударность», обеспечивала акцентную сторону тематизма.

В 2016 году художественный руководитель и главный дирижёр НОНИ Линар Талгатович Давлетбаев осуществил идею применения в составе только башкирских инструментов, что потребовало замены домры на сходный по оркестровой функции инструмент. В Москве в мастерской Валерия Васильевича Гребенникова был изготовлен комплект оркестровых разновидностей думбыры. Эти инструменты новой конструкции, разработанные в республике инициативной группой (в неё вошли А.Х. Зубайдуллин, Л.Т. Давлетбаев, А.М. Аиткулов, С.С. Абхалимов, Г.И. Умергалина), помимо альтовой, басовой и контрабасовой разновидности думбыры, включали также думбыру-сопрано.

Изготовленная думбыра-сопрано конструктивно весьма близка русской малой домре (она имеет сходную форму, идентичный строй $e^1-a^1-d^2$). Однако это – другой инструмент, репрезентирующий именно башкирскую культуру. Отличие подчёркивается внешним обликом инструмента: корпус более вытянутой формы, головка грифа выполнена в виде головы коня – одного из символов башкирского этноса. Гриф широкий, он более располагает к игре аккордами, нежели к подвижной виртуозной технике. За счёт изменения конструкции инструмента по сравнению с домрой, тембр думбыры-со-

прано стал приглушённым во всей тесситуре, имеющим меньше обертонов.

Указанные различия очень важны. Очевидно, в новой конструктивной версии думбыры усилилось её сходство с казахской домброй. Корпус приобрёл сильно вытянутую грушевидную форму, удлинился гриф, были установлены нейлоновые струны. На таких мягких струнах удобно играть бряцанием, но при использовании медиатора звук маловыразителен. Подобная конструкция думбыры в наибольшей степени соответствует выполнению аккомпанирующей функции, свойственной башкирской музыке устной традиции. Поэтому музыканты чаще играют приёмом бряцание. Благодаря таким изменениям группа струнно-щипковых инструментов – группа думбыр – получила более тихое, но акустически сбалансированное звучание. Тембр инструментов следует признать по-своему выразительным, самобытным, даже уникальным.

Прошедшие четыре года применения последней представительницы группы – думбыры-сопрано – в концертной оркестровой практике показали положительный опыт её включения в состав коллектива. Группа получила единообразие и завершённость. Думбыра-сопрано органично дополнила семейство оркестровых думбыр и стала одним из ведущих инструментов в оркестре. Несмотря на то, что путь думбыры-сопрано в башкирском народном инструментальном исполнительстве только начинается, видятся большие перспективы её функционирования именно в оркестровой сфере. Закрепление инструмента нового вида не только способствовало расширению функций инструментов семейства думбыры, но и, в целом, повысило социальный статус инструмента. Сегодня углубляется процесс академизации в оркестровом исполнительстве на думбыре, усиливается её значимость в башкирской музыкальной культуре.



Ил. 1
Думбыра-сопрано образца 2017 года (слева) и домра-малая



Ил. 2
Слева направо: русская трёхструнная домра, башкирская думбыра-альт образца начала 2000-х годов, башкирская думбыра-альт образца 2017 года

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманова Р.А. Традиционные музыкальные инструменты как феномен духовной культуры // *Инновации в науке: научный журнал*. 2017. № 3(64). С. 5–9.
2. Варламов Д.И. *Метаморфозы музыкального инструментария: неофилософия народно-инструментального искусства XXI века*. Саратов: Аквариус, 2000. 144 с.
3. Галина Г.С. *Башкирская народная музыка: учебное пособие*. Уфа: Китап, 2013. 120 с.
4. Игнатъев Р.Г. Башкир Салават Юлаев, Пугачёвский бригадир, певец и импровизатор // *Известия Общества археологии, истории и этнографии*. Казань, 1893. Вып. 2. 39 с.
5. Линник В.Н. *Самоучитель игры на башкирской думбыре по нотно-цифровой системе*. Уфа: Вагант, 2004. 48 с.
6. Рахимов Р.Г. *Башкирская народная инструментальная культура. Этноорганологическое исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02*. Магнитогорск, 2006. 63 с.
7. Рыбаков С.Г. *Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта*. Уфа: Китап, 2012. 264 с.
8. Яковлев В.И. *Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографическое исследование*. Казань: Казанская гос. консерватория, 2001. 320 с.

Об авторе:

Платонова Светлана Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-5707-5773**, svetplatona@yandex.ru

Логинова Ирина Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-2068-402X**, lokaust@rambler.ru

REFERENCES

1. Amanova R.A. Traditsionnye muzykal'nye instrumenty kak fenomen dukhovnoy kul'tury [Traditional Musical Instruments as a Phenomenon of Spiritual Culture]. *Innovatsii v nauke: nauchnyy zhurnal* [Innovations in Science: A Scientific Journal]. 2017. No. 3(64), pp. 5–9.
2. Varlamov D.I. *Metamorfozy muzykal'nogo instrumentariya: neofilosofiya narodno-instrumental'nogo iskusstva XXI veka* [Metamorphoses of Musical Instruments: Neophilosophy of Folk-Instrumental Art of the XXI Century]. Saratov: Akvarius, 2000. 144 p.
3. Galina G.S. *Bashkirskaya narodnaya muzyka: uchebnoe posobie* [Bashkir Folk Music: A Textbook]. Ufa: Kitap, 2013. 120 p.
4. Ignat'ev R.G. Bashkir Salavat Yulaev, Pugachevskiy brigadir, pevets i improvizator [Bashkir Salavat Yulaev, Pugachevsky Brigadier, Singer and Improviser]. *Izvestiya Obshchestva arkheologii, istorii i etnografii. Vypusk 2* [News of the Society of Archeology, History and Ethnography. Issue 2]. Kazan', 1893. 39 p.
5. Linnik V.N. *Samouchitel' igry na bashkirskoy dumbyre po notno-tsifrovoy sisteme* [A Self-Instruction Manual for Playing the Bashkir Dumbyr Using the Musical Notation System]. Ufa: Vagant, 2004. 48 p.
6. Rakhimov R.G. *Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura. Etnoorganologicheskoe issledovanie: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir National

Instrumental Culture: Ethno-Organo-Logical Research: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02.]. Magnitogorsk, 2006. 63 p.

7. Rybakov S.G. *Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Music and Songs of the Ural Muslims with an Essay on Their Life]. Ufa: Kitap, 2012. 264 p.

8. Yakovlev V.I. *Traditsionnye muzykal'nye instrumenty Volgo-Ural'ya: istoriko-etnograficheskoe issledovanie* [Traditional Musical Instruments of the Volga-Ural Region: Historical and Ethno-Graphic Research]. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2001. 320 p.

About the author:

Svetlana M. Platonova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the History of Music Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-5707-5773**, svetplatona@yandex.ru

Irina V. Loginova, Ph.D. (Arts), Senior Lecturer at the Folk Instruments Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-2068-402X**, lokaust@rambler.ru





**С. А. МИТАСОВА, Е. А. РОМАНОВА, С. А. ЯКОВЛЕВА
Ю. А. КОЛПАКОВА, Н. П. ШУТОВА, М. В. ВОРОНОВА**

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
г. Красноярск, Россия*

ORCID: 0000-0002-9791-1892

ORCID: 0000-0001-5711-9561

ORCID: 0000-0001-5523-4291

ORCID: 0000-0003-3630-8499

ORCID: 0000-0002-5770-7934

ORCID: 0000-0001-7264-126X

Организация музыкально-театральной досуговой деятельности жителей Красноярского края в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)

Проведено исследование феномена художественной культуры в годы войны в Красноярском крае на базе архивных, периодических, научных источников. Использовался синхронистический подход, позволяющий изучить разные формы художественной культуры, главной из которых является искусство. Основные методы, используемые в статье, – описательный, сравнительный. Главный акцент ставился на исследовании музыки и театра в их взаимодействии. Актуальность и научная новизна статьи заключается в том, что многие исторические факты, приведённые здесь, ранее никогда не публиковались.

Целью настоящей статьи являлось исследование особенностей организации музыкально-театральной досуговой деятельности жителей Красноярского края в условиях Великой Отечественной войны. Выбор научной темы обоснован необходимостью осмысления исторических событий, ставших продуктом идеологической борьбы и политических манипуляций в угоду конъюнктурным целям советского государства. Существует объективная необходимость восстановить историко-культурные события этого времени в региональном разрезе, так как данная тема до сего дня практически не освещалась в работах специалистов.

В военный период перестраивалась социокультурная работа в крае. Библиотеки, музеи, Дома культуры стали центрами агитационно-массовой и просветительской работы. В область тыловой деятельности входили все виды искусств: театр, кино, музыка, изобразительное искусство, литература. Большую роль в организации досуга населения в тылу, в поддержке его моральных сил сыграли концертные бригады, гастролирующие коллективы Русского народного хора, эвакуированных Днепропетровского, Одесского, Ворошиловградского, Грозненского театров, музыкальных театров Иркутска и Красноярска.

Концертная бригада стала доступной формой организации музыкальной и театральной деятельности. В программу выступлений включались арии из опер, оперетт, песни советских композиторов. Пользовались популярностью балы-концерты, бал-маскарады с вечерами танцев в сопровождении джаз-оркестра. Летом местом отдыха становился ЦПКиО с площадками для оркестров, игр и танцев, выступления артистов, самодеятельных коллективов.

Ключевые слова: музыкально-театральная деятельность в годы Великой Отечественной войны, досуг в тылу, концертная бригада, художественная самодеятельность.

Для цитирования / For citation: С.А. Митасова, Е.А. Романова, С.А. Яковлева, Ю.А. Колпакова, Н.П. Шутова, М.В. Воронова. Организация музыкально-театральной досуговой деятельности жителей Красноярского края в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 147–156. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.147-156.

**SVETLANA A. MITASOVA, ELENA A. ROMANOVA,
SVETLANA A. YAKOVLEVA, YULIA A. KOLPAKOVA,
NINA P. SHUTOVA, MARIA V. VORONOVA**

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russia*

ORCID: 0000-0002-9791-1892

ORCID: 0000-0001-5711-9561

ORCID: 0000-0001-5523-4291

ORCID: 0000-0003-3630-8499

ORCID: 0000-0002-5770-7934

ORCID: 0000-0001-7264-126X

Organization of Musical and Theatrical Leisure Activities of the Krasnoyarsk Territory Residents During the Great Patriotic War (1941–1945)

The paper is devoted to the artistic culture phenomenon during the war years in the Krasnoyarsk Territory on the basis of archival, periodical and scientific sources. Due to the synchronistic approach, various forms of artistic culture, art in particular, were studied. The descriptive and comparative methods are used. The article emphasizes music and theatre in their interaction. The scientific novelty of the research lies in the fact that some unpublished archival data are submitted here.

The purpose of the study is to explore the features of organizing musical and theatrical leisure activities of the Krasnoyarsk Territory residents during the Great Patriotic War. The choice of the research subject is justified by the need to understand the historical events that were the result of ideological struggle and political manipulation to satisfy the opportunistic needs of the Soviet state. There is an objective necessity for restoring the historical and cultural events of that time on a regional scale, as this subject has been almost outside the scientific investigations up to the present time.

During the war the regional sociocultural activities were reorganized. Libraries, museums, Houses of Culture became the centres of mass propaganda and educational work. The rear cultural activities included all kinds of arts: theatre, cinema, music, fine arts, and literature. Concert brigades, touring groups of the Russian Folk Choir, evacuated Dnepropetrovsk, Odessa, Voroshilovgrad, Grozny theatres, Irkutsk and Krasnoyarsk musical theatres made a great contribution to organizing leisure time for maintaining moral force in the rear.

Concert brigade was a popular form of organizing musical and theatrical activities. Musical programmes included arias from operas, operettas, as well as songs by Soviet composers. Cultural



institutions regularly held art exhibitions, balls-concerts, and masked balls with dancing evenings to the accompaniment of a jazz orchestra. In summer, the Central Park for Culture and Leisure with its venues for orchestras, games and dances, performances of artists and amateur groups became a favourite place for recreation.

Keywords: musical and theatrical activities during the Great Patriotic War, leisure activities in the rear, concert brigade, amateur performances.

Начало Великой Отечественной войны потребовало мобилизации всех сил и средств для отпора нашествию нацистской Германии. Досуговая сфера тоже работала на оборону. Она была важным звеном в жизни тружеников тыла. В период войны Красноярский крайком ВКП(б), исполком Красноярского Совета депутатов трудящихся Красноярского края, Краевой отдел искусств исполкома, Краевое концертно-эстрадное бюро (КЭБ) решали вопросы театрально-концертной и гастрольной деятельности, используя для выступлений площадки Дворцов культуры, театров, госпиталей, библиотек, цехов заводов, летнего театра Центрального парка культуры и отдыха (ЦПКиО) им. А.М. Горького.

Драматический театр им. А.С. Пушкина был важнейшей составляющей культурной жизни краевого центра. Интересными документами военной эпохи являются театральные программки. Их анализ показывает, что сотрудники театра стремились вести активную работу со зрителем, причем всеми доступными средствами: подробно комментировали сюжеты пьес, создавали и распространяли рекламные тексты. В программках не только были указаны цены на билеты в партере, на балконе и ярусах, но и отражены различные формы работы со зрителями с учётом их социального статуса (например, билеты на дом), имущественного положения (скидки студентам), места проживания¹.

Большую роль в просвещении и патриотическом воспитании красноярцев сыграли постановки драматического театра. В газете «Красноярский рабочий» от 10 сентября 1941 г. приводятся следующие сведения: первый военный театральный сезон начался со спектакля «Любовь Яровая» К. Тренёва в постановке художественного руководителя театра Н.Н. Буторина, в течение сезона были показаны пьесы «Продолжение следует» А. Бруштейн, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Я сын трудового народа» В. Катаева, «Много шума из ничего» У. Шекспира².

В октябре 1944 г. театральный сезон краевого драматического театра открывался пьесами Ю.П. Чепурина «Сталинградцы» в постановке И.Г. Громова и А.П. Чехова «Дядя Ваня» в постановке А.Я. Волгина. Первая пьеса посвящалась героям Сталинградской битвы и была написана одним из её участников. В патриотическом спектакле правдиво отражено величие подвига сталинградцев [4, с. 17].

Согласно архивным данным фондов музея драматического театра имени А.С. Пушкина, своеобразным знаковым спектаклем окончания войны становится «Иван Грозный» А.Н. Толстого в сезоне 1945–1946 гг.³ Написанная в 1941–1942 гг. пьеса решена с определённой долей идеализации образа Ивана Грозного (который частично ассоциировался с образом И.В. Сталина), призвана показать величие истории России, что отвечало чётким идеологическим установкам и художествен-

ным трактовкам того времени. По свидетельству современников, в режиссёрской и актёрской работе, в оформлении, в музыке звучал этот единый план спектакля [5, с. 2–8].

Площадка театра служила для проведения лекций-концертов о творчестве русских композиторов. В марте 1944 года состоялся концерт учеников Красноярского музыкального училища Кети Меламедовой (вокал), Риммы Яблоковой (фортепиано) – классы профессоров М.И. Михайлова, Н.Б. Ландесмана. В театре часто организовывались вечера сатиры, юмора и пародий, а также старинного романса; устраивались концерты, посвящённые памятным датам. Музыка наполняла жизнь людей духовным содержанием, формировала патриотические чувства и призывала направить все силы на изгнание врага с территории нашей Родины. В период Великой Отечественной войны жители края могли посмотреть оперетты «Баядера» И. Кальмана, «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотхарта (Иркутская музыкальная комедия) [7, с. 9].

Невозможно переоценить роль эвакуированных в Красноярск театров из других регионов. В 1941 году начался первый сезон Днепропетровского оперного театра. Позднее к нему присоединились артисты Одесского театра оперы и балета. Через месяц после начала работы Объединённый Днепропетровский и Одесский театр оперы и балета показал постановку оперы Т. Хренникова «В бурю». Оркестр Объединённого театра давал концерты в сопровождении просветительских комментариев профессора Харьковской консерватории С.С. Богатырёва. Артисты выступали в великолепных костюмах, изготовленных ещё до войны, зритель имел возможность увидеть гармоничное, яркое, зрелищное музыкальное представление [3, с. 4–5].

В соответствии с приказом Наркомпроса РСФСР «О работе политико-просветительных учреждений» в сентябре 1941 года театры, Дома культуры, библиотеки, избы-читальни, школы, интернаты, госпитали становились центрами культурно-просветительской и агитационной работы. Художественная самодеятельность в клубах до войны играла роль массовой отрасли культуры. Функция эстетического воспитания в клубной самодеятельной работе с начала войны обретает гражданское звучание.

Самодеятельно-любительский тип досуга – занятия художественным творчеством – создавался силами индивидуальных любителей или коллективов. В крае, согласно заявкам от участников в районные комитеты ВЛКСМ или РОНО (районные отделы народного образования), по решению Совета народных комиссаров СССР с октября по апрель 1943–1944 гг. проводились смотры выступлений самодеятельных коллективов. Участниками становились любительские музыкальные коллективы, театральные, литературные студии, выступали дети блокадного Ленинграда (в сентябре 1942 года Красноярский край принял 1500 юных ленинградцев). Весной 1945 года только в Тюльковском сельсовете Балахтинского района количество участников самодеятельности насчитывало более 50 человек. В программах выступлений большое место занимало творчество А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, П.И. Чайковского и М.И. Глинки, классиков народов СССР, произведений советских авторов, особенно посвящённых Великой Отечественной войне. В газетах края публиковались стихи и боевые частушки, которые использовали самодеятельные коллективы. В качестве примера приведём следующую:



Дал народу мудрый Сталин
Силу львиную свою.
Мы вовеки не устанем
Ни в работе, ни в бою.

С нами Сталин, вождь народа,
Нас в стальных рядах не счесть,
Отстоим свою свободу,
Славу, Родину и честь [2].

Среди гастролирующих коллективов большой интерес в Красноярске вызвал Русский народный хор под руководством русского и советского поэта, певца-импровизатора, знатока и собирателя русских народных песен П.Г. Яркова. У хора был яркий и близкий простым людям репертуар: русские народные песни, игровые, свадебные, шуточные, плясовые, народные героические и песни Великой Отечественной войны, русские народные пляски, частушки и припевы.

Концертное бюро края занималось вопросами организации выступления бригад, состоящих из красноярских артистов и эвакуированных театральных коллективов. Ведущие певцы Одесского и Днепропетровского театров О.Н. Благовидова, С.И. Ильин, Л.Д. Крыжановская, И.П. Богданов, М.П. Стефанович и другие выступали в залах театров, клубов, Домов культуры Красной Армии, в госпиталях, Центральном парке культуры и отдыха (ЦПКиО), городах края, выезжали на передовую линию фронта. В концертную программу входили отрывки из опер «Наталка-Полтавка» Лысенко, «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Русалка» Даргомыжского, попури из украинских песен, а также включались патриотические песни советских композиторов [6, с. 24–25].

В годы Великой Отечественной войны традиционными в Красноярске стали

балы-концерты, бал-маскарады, вечера танцев с «пиано-джазом» и новогодние вечера.

Несмотря на неутешительные новости с фронта, люди надеялись на лучшее и находили в себе силы устраивать праздники. В местной прессе так освещали культурные события: в декабре 1941 года состоялся бал-маскарад и концерт в театре имени А.С. Пушкина с призами за лучшие костюмы и исполнение народных танцев. Концерт проведён силами артистов театра им. Пушкина, Днепропетровского театра оперы и балета и Концертного бюро, весь сбор поступал в фонд обороны⁴; в газете «Красноярский рабочий» от 4 апреля 1943 года писали, что в клубе им. Дзержинского прошел большой киновечер «Лауреаты на экране» (через каждый час танцев показ отдельных частей из лучших кинофильмов) с танцами в двух залах под джаз-оркестр⁵.

К началу XX в. в городе практически исчезают хороводы как праздничная культура, но были распространены городские вечеринки, близкие к «вечёркам». Они устраивались в воскресенье и праздничные дни с играми «в колечко», «флирт цветов», «испорченный телефон», сопровождавшимися танцами – вальсом, полькой, кадрилию и краковяком. Эта традиция сохранилась в несколько изменённом виде и в более позднее время.

Народные гулянья по воскресеньям и праздникам были распространённой формой досуга в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького (ЦПКиО). Как правило, это были разные площадки для трёх оркестров, игры и танцы, с участием до 100 артистов. В газете «Красноярский рабочий» от 25 июля 1941 года находим описание больших гуляний: в празднике приняли участие красноярские коллективы – артисты театров, эстрады, ансамбль песни и пляски Дворца куль-

туры железнодорожников, а также гастролирующие коллективы – Белостокский ансамбль песни и танца⁶.

Безусловно, неопределимую роль в организации досуга в тылу и поднятии боевого духа на фронте сыграли артистические бригады. Их специфика состояла в мобильности и форме организации выступления (сборные концертные номера). Концертные бригады Москвы, Ленинграда, Киева, посещая части действующей армии, бывали с выступлениями в Красноярском крае.

С 1941 по 1945 год в составе бригад в крае выступили: солист Московского государственного музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, заслуженный артист РСФСР А. Аникиенко (баритон); солистка Всесоюзного гастрольного концертного объединения, ассистент Московской государственной консерватории Т. Заорская (фортепиано) с программой из произведений Л. Бетховена, Ф. Листа, М.И. Глинки, С.В. Рахманинова; Семён Каган (фортепиано); Иосиф Каган (скрипка); лауреат Международного конкурса пианистов И. Аптекарев; лауреат Всесоюзного конкурса им. П.И. Чайковского О. Могилевская (сопрано); доцент Киевской ордена Ленина консерватории пианист Натан Шульман с программой из произведений Ф. Шопена, Ф. Листа, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н. Шульмана и многие другие. Выступления артистов становились частью художественной жизни региона, неизменно освещались в местных средствах массовой информации. В заметке под заголовком «Замечательный концерт» в местной прессе сообщалось о том, что в июле 1942 года состоялся открытый концерт солистки Ленинградского ордена Ленина академического театра оперы и балета им. Кирова, заслуженной артистки РСФСР, орденосца

Е. Вербицкой (меццо-сопрано). Певица поразила слушателей широким диапазоном и сильным, красивым тембром голоса, а также разнообразной программой выступления⁷.

Существенную роль в развитие музыкальной культуры края внесли учащиеся и педагоги Красноярского государственного музыкального училища. В концертном зале училища 28 декабря 1941 года состоялся закрытый концерт, организованный силами студентов и преподавателей – профессором Н.Б. Ландесманом (фортепиано), Н.И. Либером (скрипка). В залах училища, Дворца Красной Армии, на концертных площадках в 1943–1944 гг. выступали лучшие ученики и преподаватели музыкального учебного заведения. В июле 1943 года «творческим рапортом» стал концерт с программой, включавшей в себя концерт Л. Бетховена, экспромт Ф. Шуберта, вальс Ф. Шопена в исполнении юной пианистки Любы Едлиной (фортепиано) – ученицы педагога М.Г. Зороховича [7, с. 14].

Заметная активизация концертно-гастрольной деятельности начинается с 1944 года. Богатая по содержанию театрально-концертная, гастрольная деятельность, музыкальная жизнь в тылу способствовала тому, что Красноярский крайком ВКП(б) обратился к начальнику Управления по делам искусств при СНК СССР с просьбой о создании в Красноярске театра музыкальной комедии, и в ноябре 1944 года он был открыт⁸. Театр располагался во Дворце культуры железнодорожников. К открытию была подготовлена оперетта И. Кальмана «Марица», о чем сообщалось в краевой газете⁹. За неимением собственного помещения и труппы на постоянной основе, театр закрылся в 1950 г. Музыкальный театр с его эстетикой оказался близок и понятен красноярцам. Но только 20 февраля



1959 года премьерой оперетты И.О. Дунаевского «Вольный ветер» открывается постоянно действующий Красноярский театр музыкальной комедии. Главным режиссёром становится Я.М. Корблит, главным дирижёром – С.Н. Бедерак, художником – М.М. Цибаровский, чьё творчество в красноярских театрах наиболее полно было представлено уже в послевоенное время, но именно драматичные события военного периода дали толчок тому, чтобы наполнить его работы радостью жизни и пониманием ценности мирного бытия [1, с. 81–86].

Особенность музыкальной, театрально-концертной деятельности в Красноярском крае в годы войны заключалась в адаптации сферы культуры к военным условиям. В функции музыкально-театрального досуга входили задачи эсте-

тического воздействия на зрителя, поддержки его психологической устойчивости в период войны. Свою специфику имела организация музыкального и театрального досуга в крае. Основными задачами Краевого отдела искусств становились обслуживание как солдат в госпиталях и в действующей армии, так и тружеников тыла, а также шефская работа. Применялся компилятивный подход в подборе концертных номеров, рассчитанных на массового зрителя. Эвакуированные музыкальные и театральные коллективы плодотворно продолжали работу в новых условиях, они способствовали качественному изменению региональной культуры, планированию и открытию новых театров (Красноярский театр музыкальной комедии), концертных площадок.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Программка Красноярского драматического театра им. А.С. Пушкина, 1945 г. Источник: архив музея Красноярского драматического театра им. А.С. Пушкина.

² Открытие театрального сезона. Красноярский рабочий. 1941. 10 сентября. № 214 (6944). С. 4.

³ Красноярский театр драмы им. А.С. Пушкина. Сезон 1945–1946 гг. Источник: фонды музея драматического театра им. А.С. Пушкина, Красноярск.

⁴ Бал-маскарад и концерт в театре имени Пушкина // Красноярский рабочий. 1941. 23 декабря. № 303 (7033). С. 4.

⁵ Клуб им. Дзержинского. Вечер танца // Красноярский рабочий. 1943. 4 апреля. № 74 (7424). С. 2.

⁶ Большие гулянья в ЦПКиО // Красноярский рабочий. 1941. 25 июля. № 174 (6904). С. 4.

⁷ Замечательный концерт // Красноярский рабочий. 1942, № 166. С. 2.

⁸ КГКУ «ГАКК» Ф. п-26, оп. 14, д. 445, л. 108.

⁹ Молин Я. Краевой театр музыкальной комедии // Красноярский рабочий. 1944, № 231. С. 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова Е.А. Театр начинается с проекта, или Как строили театр Музыкальной комедии // Трасса № 5. Комитет по делам культуры и искусства Администрации края, Красноярская организация СТД России, секция театральной критики, сезон 1992–1993 года. Красноярск, 1993. С. 81–86.

2. Колпакова Ю.А. Репрезентация темы национального самосознания и гражданской идентичности в поэтических текстах авторов Красноярского края времён Великой

Отечественной войны: типологическое и индивидуальное // Образование в сфере искусства. № 2 (16). Магнитогорск, 2020. С. 59–67.

3. Прейсман Э. Мелодии истории // Красноярский комсомолец. 1978. 22 августа. С. 4–5.

4. Романова Е.А. Драматические, кукольные театры и радиотеатр как способ формирования гражданской идентичности в Красноярском крае в 1941–1945 гг. на страницах газеты «Красноярский рабочий» // Художественные традиции Сибири: материалы III Международной научной конференции, 12–13 ноября 2020 г. Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского / под ред. Н.В. Перепич. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2020. С. 16–23.

5. Черкасский С. Прочитаем трагедию снова // Театрально-музыкальный альманах. Красноярск: Комитет по делам культуры и искусства администрации края, Красноярская организация СТД России, секция театральной критики, 1999. С. 2–8.

6. Шутова Н.П., Колпакова Ю.А. Музыкально-концертная деятельность артистов Красноярского края как средство формирования гражданской идентичности в годы Великой Отечественной войны (на основе архивных документов и материалов) // Образование в сфере искусства. № 2 (16). Магнитогорск, 2020. С. 21–26.

7. Яковлева С.А. Специфика театрально-концертной и гастрольной деятельности в Красноярском крае в годы войны (1941–1945) // Художественные традиции Сибири: материалы III Международной научной конференции, 12–13 ноября 2020 г. Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского / под ред. Н.В. Перепич. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2020. С. 9–15.

Исследование выполнено при поддержке краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности». Проект: «Художественная культура Красноярского края 1941–1945 гг. как средство конструирования гражданской идентичности».

Об авторах:

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-9791-1892**, mitasvet@mail.ru

Романова Елена Аркадьевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5711-9561**, afinaadr@mail.ru

Яковлева Светлана Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5523-4291**, masdisf555@mail.ru

Колпакова Юлия Андреевна, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, переводчик Управления международных и творческих связей, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3630-8499**, gellarousse@mail.ru



Шутова Нина Петровна, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, заведующая секцией иностранных языков, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-5770-7934**, nina.sh2010@yandex.ru

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-7264-126X**, gloria-nikita@mail.ru

REFERENCES

1. Ivanova E.A. *Teatr nachinaetsya s proekta ili kak stroili teatr Muzykal'noy komedii* [The Theatre Starts with the Project or How They Built the Musical Theatre Comedy]. *Trassa No. 5. Komitet po delam kul'tury i iskusstva Administratsii kraja, Krasnoyarskaya organizatsiya STD Rossii, sektsiya teatral'noy kritiki, sezon 1992–1993 goda* [Route No. 5. Committee for Culture and Arts of the Regional Administration, the Krasnoyarsk organization Union of Theatre Workers of Russia, theatre criticism section, 1992–1993 season]. Krasnoyarsk, 1993, pp. 81–86.
2. Kolpakova Yu.A. *Reprezentatsiya temy natsional'nogo samosoznaniya i grazhdanskoy identichnosti v poeticheskikh tekstakh avtorov Krasnoyarskogo kraja vremen Velikoy Otechestvennoy voyny: tipologicheskoe i individual'noe* [Representation of the Theme of National Self-Awareness and Civic Identity in the Poetic Texts by the Krasnoyarsk Territory Authors During the Great Patriotic War: Typological and Individual Features]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Field of Art]. No. 2 (16). Magnitogorsk, 2020, pp. 59–67.
3. Preysman E. *Melodii istorii* [Melodies of History]. *Krasnoyarskiy komsomolets* [Krasnoyarsk Komsomol Member]. 1978. 22 August, pp. 4–5.
4. Romanova E.A. *Dramaticheskie, kukol'nye teatry i radioteatr kak sposob formirovaniya grazhdanskoy identichnosti v Krasnoyarskom krae v 1941–1945 godov na stranitsakh gazety «Krasnoyarskiy rabochiy»* [Drama, Puppet Theatres and a Radio Theatre as a Method of Forming Civic Identity in the Krasnoyarsk Territory in 1941–1945 on the Pages of the Newspaper “Krasnoyarsk Worker”]. *Khudozhestvennye traditsii Sibiri: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 12–13 noyabrya 2020 goda. Sibirskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [Artistic Traditions of Siberia: Materials of the III International Scientific Conference, November 12–13, 2020 Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky]. Edition by N.V. Perepich. Krasnoyarsk: SGII imeni D. Khvorostovskogo, 2020, pp. 16–23.
5. Cherkasskiy S. *Prochitaem tragediyu snova* [Let's Read the Tragedy Again]. *Teatral'no-muzykal'nyy al'manakh* [Theater and Musical Almanac]. Krasnoyarsk: Komitet po delam kul'tury i iskusstva administratsii kraja, Krasnoyarskaya organizatsiya STD Rossii sektsiya teatral'noy kritiki, 1999, pp. 2–8.
6. Shutova N.P., Kolpakova Yu.A. *Muzykal'no-kontsertnaya deyatel'nost' artistov Krasnoyarskogo kraja kak sredstvo formirovaniya grazhdanskoy identichnosti v gody Velikoy Otechestvennoy voyny (na osnove arkhivnykh dokumentov i materialov)* [Musical and Concert Activities of the Krasnoyarsk Territory Performers as a Means of Forming the Civic Identity during the Great Patriotic War (on the basis of archival documents and materials)]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Field of Art]. № 2 (16). Magnitogorsk, 2020, pp. 21–26.

7. Yakovleva S.A. Spetsifika teatral'no-kontsertnoy i gastrol'noy deyatel'nosti v Krasnoyarskom krae v gody voyny (1941–1945) [The Specifics of Theatrical, Concert and Touring Activities in the Krasnoyarsk Territory During the War Years (1941–1945)]. *Khudozhestvennyye traditsii Sibiri: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 12–13 noyabrya 2020 goda. Sibirskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [Artistic Traditions of Siberia: materials of the III International Scientific Conference, November 12–13, 2020. Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky]. Edition by N.V. Perepich. Krasnoyarsk: SGII imeni D. Khvorostovskogo, 2020, pp. 9–15.

The research was supported by the Regional State Autonomous Institution “Krasnoyarsk Regional Fund for Support of Scientific and Scientific-Technical Activities”. The full name of the project is “The Art Culture in the Krasnoyarsk Territory in 1941–1945 as a Means of Forming the Civic Identity”.

About the authors:

Svetlana A. Mitasova, Dr.Sci. (Cultural Sciences), Professor, Head of the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-9791-1892**, mitasvet@mail.ru

Elena A. Romanova, Ph.D. (History), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5711-9561**, afinaadr@mail.ru

Svetlana A. Yakovleva, Ph.D. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5523-4291**, masdisf555@mail.ru

Yulia A. Kolpakova, Senior Lecturer at the Department of Social Sciences and History of Arts, Interpreter at the Department for Creative and International Relations, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3630-8499**, gellarousse@mail.ru

Nina P. Shutova, Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Head of Foreign Languages Section, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-5770-7934**, nina.sh2010@yandex.ru

Maria V. Voronova, Ph.D. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-7264-126X**, gloria-nikita@mail.ru

**Т. Г. КУЗЬМИНА**

*Институт искусств Хакасского государственного университета
им. Н.Ф. Катанова, г. Абакан, Россия
ORCID: 0000-0001-5124-7749*

Музыкальная культура на юге Енисейской губернии в первые годы советской власти

Статья посвящена истории музыкальной культуры одного из крупных российских регионов – южной части Енисейской губернии. На основе широкого спектра неопубликованных архивных документов и периодических изданий первой четверти XX века впервые предпринимается попытка анализа музыкально-исторических процессов, протекавших на юге Сибири в 1920–1925-е годы. Изучение и систематизация значительного объёма фактологического материала (уставы, протоколы, отчёты, афиши, рецензии, автобиографии, письма, анонсы, рукописные и печатные нотные тексты и др.), впервые вводимого в научный оборот, позволили представить объективную картину культурно-музыкальной жизни рассматриваемого сибирского региона в сложный политико-экономический период российской истории.

Ключевые слова: Енисейская губерния, Минусинский уезд, революция, музыка, концерты, музыкальное образование, музыкально-театральные сообщества, творческие коллективы, военнопленные Первой мировой войны, гастролирующие музыканты.

Для цитирования / For citation: Кузьмина Т.Г. Музыкальная культура на юге Енисейской губернии в первые годы советской власти // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 157–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.157-165.

TATIANA G. KUZMINA

*Institute of Arts of the Khakass State N.F. Katanov University, Abakan, Russia
ORCID: 0000-0001-5124-7749*

Musical Culture in the South of the Yenisei Province In the First Years of the Soviet Governance

The article is devoted to the history of the musical culture of one of the largest Russian regions – the southern part of the Yenisei province. On the basis of a wide range of previously unpublished archival documents and periodicals of the first quarter of the 20th century, the author made an attempt to highlight the musical and historical processes that took place in southern Siberia in 1920–1925. Studying and systematizing a significant amount of factual material (charters, minutes, reports, posters, reviews, autobiographies, letters, announcements, handwritten and printed music

texts, etc.), introduced into scientific circulation for the first time, allowed to present an objective picture of cultural and musical life in the considered Siberian region in the difficult political and economic period of Russian history.

Keywords: Yenisei province, Minusinsk district, revolution, music, concerts, musical education, musical and theatrical communities, creative groups, army prisoners of the First World War, touring musicians.

Революционные события 1905 и особенно 1917 годов привнесли существенные изменения практически во все сферы жизни российского государства. Несмотря на тяжёлый социально-политический и экономический кризис в России, обусловленный Первой мировой (1914–1918) и Гражданской (1917–1922) войнами, эпохой «военного коммунизма», сменой государственного строя, в сфере музыкальной культуры происходили колоссальные изменения. Цель данной статьи – проследить развитие культурно-музыкальной жизни обозначенного сибирского региона в аспекте становления системы специального музыкального образования и концертной деятельности.

На юге Енисейской губернии с центром в городе Минусинске организационная работа в области музыкального искусства развернулась лишь к началу 1920 года, что было вызвано затянувшейся Гражданской войной на территории региона. В короткие сроки и с невиданной скоростью произошли существенные преобразования во всех отраслях музыкальной культуры. Как удалось установить, ведущие творческие силы Минусинска были объединены в местный отдел Всероссийского профессионального союза работников искусства – Всерабис. В крупномасштабное культурное учреждение вошли: Советский и Ново-Пролетарский театры, два оркестра (симфонический и духовой), музыканты-инструменталисты и вокалисты, музыкальная школа, нотно-театральная библиотека. На основании обнаруженных нами архивных документов

можно заключить, что значительную часть нового большого творческого коллектива составили участники функционирующего до революции Минусинского литературно-музыкально-драматического общества, выпускники столичных консерваторий и местных учебных заведений (Городского и Высшего начального училища, приходских училищ, Женской гимназии), музыканты – любители и профессионалы, бывшие военнопленные, получившие музыкальное образование за рубежом. Благодаря этому сложился мощный культурный центр, осуществляющий и курирующий музыкально-просветительскую деятельность на территории всей южной части Енисейской губернии.

Важнейшим показателем уровня развития культурно-общественной жизни в Енисейской губернии в целом и Минусинском уезде в частности является учреждение первых профессиональных музыкальных учебных заведений: Народной консерватории в Красноярске, музыкальных школ в Минусинске (1920), Канске (1921). Их открытие руководством органов власти осуществлялось планомерно и входило в важнейшие стратегические задачи государства на пути строительства «новой жизни» [8, с. 235].

Музыкальная школа в Минусинске стала первым профессиональным музыкально-образовательным учреждением на юге губернии. Решение о необходимости организации её деятельности было принято на первом заседании Музыкально-хоровой секции Профессионального



союза работников искусства в марте 1920 года. Целью школы являлось предоставление всем желающим возможности получить профильные музыкальные знания и навыки, а также подготовка к поступлению в музыкальные техникумы, консерватории и формирование собственного педагогического коллектива.

Согласно документам, обнаруженным в минусинском государственном архиве, первым заведующим городской музыкальной школой был назначен Онисим Иванович Петров – руководитель Хоровой секции, дирижёр Народного Показательного хора, выпускник минусинского Высшего начального училища¹. Запись абитуриентов, а затем приёмные испытания проводились с 1 по 12 апреля 1920 года. Официальной датой открытия школы, вероятно, можно считать 23 апреля 1920 года. В этот день состоялись первые занятия по элементарной теории и сольфеджио – предметам, «имеющим целью дать ученикам знания к практическим урокам на рояле»².

Новому учебному заведению в отдельном здании были предоставлены четыре комнаты, оборудованные музыкальными инструментами. Имеющихся роялей, как и помещений, было явно недостаточно. В связи с этим, как сообщалось в отчётах о работе школы, уроки нередко проходили в библиотеке, на частных квартирах, у преподавателей на дому – словом, везде, где только для этого предоставлялась возможность³. На протяжении первых двух месяцев занятия проводились преимущественно по классу рояля и теории музыки. Не сразу удалось организовать обучение игре на струнных инструментах: «по причине отсутствия смычков, струн, а также и скрипок за недостатком» [там же]. В ближайшее время планировалось открыть класс сольного пения.

Благодаря сосредоточению в Минусинске значительного числа образованных

музыкантов школа имела возможность принять на работу высококвалифицированных специалистов. По данным на 1 января 1921 года, на 75 учеников приходилось восемь штатных преподавателей: 7 по классу рояля и 1 по классу скрипки. Как удалось установить, класс рояля вели: М.Н. Бахарева (Московская консерватория), Ф.И. Алексеев (Певческая капелла, музыкальные курсы Е.П. Рапгофа в Санкт-Петербурге), В.Д. Кожанчиков (Санкт-Петербургская консерватория, двухгодичный курс обучения у Т. Лешетицкого в Вене), М.А. Герасимов, Петровская, Васильева, Круковская⁴, класс скрипки – С.Я. Мальчевский⁵.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в числе первых преподавателей минусинской музыкальной школы были настоящие профессионалы, имевшие за плечами не только хорошее образование, но и опыт ведения музыкальной исполнительской и педагогической деятельности в столичных городах России. В качестве примера приведём упомянутого выше В.Д. Кожанчикова – концертирующего пианиста, блиставшего на сценах Санкт-Петербурга (1892–1915), и талантливого педагога. По минусинским концертным афишам известны также имена других преподавателей школы – солистов М.А. Герасимова и Ф.И. Алексеева.

На основании имеющихся в нашем распоряжении архивных материалов можно заключить, что работа первого в городе профильного музыкального учреждения была сопряжена с большими материальными трудностями: не хватало инструментов, нотного материала, отсутствовали учебные пособия (а порой даже и отопление). Из 75-ти учеников, значившихся по списку, в реальности обучалось меньше половины (34). К концу января 1921 года деятельность школы оказалась буквально «на точке замерзания»⁶. По-

ложительные изменения наметились с середины февраля 1921 года. Новому заведующему, а именно Якову Сергеевичу Фомичеву-Антоновскому – преподавателю по классу сольного пения – удалось значительно улучшить работу возглавляемого им учебного заведения. Занятия по классу скрипки и вокала стали проводиться регулярно, открылось отделение народных инструментов, был реформирован педагогический состав, выделены дополнительные аудитории, увеличилось количество музыкальных инструментов, нотного материала, теоретических учебников и пр.

Таким образом, к марту 1921 года в музыкальной школе Минусинска систематическое обучение велось по следующим направлениям: инструментальному исполнению (фортепианное, струнное, народное) и сольному пению. Был проведён дополнительный набор учащихся, в результате которого в школу «из среды крестьян и рабочих» зачислили ещё 103 ученика. К обучению принимались не только дети, но и взрослые.

Постепенно музыкальная школа расширялась, увеличивался спрос на обучение в ней горожан. В ближайшее время планировалось решение серьёзных масштабных задач: обеспечить резко возрастающий контингент учащихся необходимым инструментарием и нотами, увеличить штатный педагогический состав через привлечение профессиональных музыкантов из Красноярской Народной консерватории и других музыкальных учебных заведений России.

К сожалению, ни одной из программ минусинской музыкальной школы, функционировавшей в 1920-е годы, обнаружить не удалось. Судя по отчётным документам, «доминирующими предметами преподавания... были теория музыки и игра на рояле»⁷. Полагаем, что программа по классу

игры на рояле музыкальной школы Минусинска в общих чертах была схожа с аналогичными программами других музыкальных школ Сибири, открывавшихся на рубеже 1910–1920-х годов повсеместно. По всей вероятности, она включала в себя обучение комплексу навыков – от постановки рук и игры гамм и упражнений до этюдов, небольших концертных пьес, сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена и других музыкальных сочинений.

Учитывая профессионализм преподавателей музыкальной школы, можно полагать, что при должном усердии со стороны учащихся к концу обучения у них формировалась неплохая исполнительская техника. На это в какой-то степени указывает проведение регулярных ученических отчётных вечеров, а также небольших публичных концертов, устраиваемых еженедельно по воскресеньям. Такая практика приносила большую пользу как выступающим, так и слушателям: с одной стороны, способствовала творческому росту учащихся, демонстрируя успехи каждого, с другой – знакомила публику с наследием отечественных и зарубежных композиторов, формируя её музыкальный вкус.

Вскоре после установления советской власти широкое распространение получили различные культурно-просветительские союзы (так называемые культпросветы) и «Народные дома», на что указывает множество отчётных документов. Согласно уставу, целью таких объединений являлось «развитие образования и доставление народу разумных развлечений», «содействие умственному, нравственному, физическому и художественному развитию»⁸, «привлечение в ряды исполнителей молодёжи по возможности из трудового класса»⁹. Для этого регулярно устраивались спектакли, концерты, лекции, беседы, музыкальные утренники и вечера, учреждались детские и моло-



дѣжные клубы, открывались библиотеки, музеи. Повсеместно формировались различные творческие коллективы, находившиеся, правда, в прямой зависимости от имеющихся местных сил, организаторской инициативы музыкантов, наличия тех или иных музыкальных инструментов и пр. Так, например, в Минусинском уезде «из имеющихся сил и инструментов» сложился струнный оркестр в Шушенском, Малороссийский хор и «оркестр из балалайки, скрипки и гармонии» в деревне Новомихайловской, струнный оркестр в Новосѣлово, «Великорусский оркестр» в Курагино. В селе Имисском из членов культпросвета был организован хор в составе около 20 человек и смешанный струнный оркестр, для чего дополнительно подотчётно брались музыкальные инструменты: балалайки (5), мандолины (2), гитары (2) [9, с. 2].

Не вызывает сомнений тот факт, что в уездных деревнях и сѣлах, как и в городе Минусинске, велась крупномасштабная культурно-просветительская работа. Всё большее число граждан приобщалось к высоким образцам классического музыкального искусства, становясь не только активными слушателями, но и деятельными участниками формирования академической музыкальной культуры. Воспитанию художественного вкуса жителей уезда способствовали выездные концерты преподавателей минусинской музыкальной школы и музыкальных городских коллективов – Духового оркестра и Народного Показательного хора¹⁰.

Весомый вклад в обогащение музыкальной жизни Минусинска внесла деятельность европейских специалистов. Музыканты из числа бывших военнопленных, попавших сюда в ходе Первой мировой войны, концертировали отдельными творческими группами, а также входили в состав исполнителей городского сим-

фонического и духового оркестров, выступая наряду с местными музыкантами. Среди них, по установленным нами данным, были: польский музыкант, флейтист, дирижёр и композитор С.Я. Полотынский (Краковская консерватория), австрийцы Нандоль Перцель (контрабас), Балуц Абраг (альт), Филимон Гобор (скрипка), Франц Штарк (скрипка), Элишер Альфонс (флейта), Видеман Венцель (дирижёр) и многие другие¹¹ [см. об этом: (7)].

Таким образом, уже в начале 1920-х годов культурно-музыкальная жизнь на юге Енисейской губернии достигла небывалого размаха. Главными событиями, обусловившими столь феноменальный подъём, стали учреждение музыкальной школы в Минусинске (1920) и объединение в единый сплочённый коллектив любителей и профессиональных музыкантов, развернувших крупномасштабную творческую деятельность по всему Минусинскому уезду. К революционным изменениям в сфере локального музыкального искусства привело «удачное совпадение инициативы творческих сил (местных и “пришлых”) “снизу” и политики советской власти, и как следствие – экономической и юридической государственной поддержки социальных институтов музыкальной культуры города – “сверху”» [10, с. 21].

К сожалению, такое взаимодополняющее тесное сотрудничество представителей интеллигенции и органов власти было недолгим. Вскоре Минусинск разделил участь многих других сибирских городов: за кульминационным подъёмом музыкальной культуры последовал резкий спад. Введение новой экономической политики, финансовый кризис, распространившийся на культурно-образовательную сферу, массовая репатриация бывших военнопленных, в том числе ведущих музыкальных специалистов, – всё

это в совокупности положило начало регрессирующим явлениям, особенно остро сказавшимся в Сибири.

В результате сложившейся политико-экономической обстановки к началу 1923 года волна массовых сокращений работников искусства прошла по всей Енисейской губернии. Одни культурные и образовательные учреждения оказались расформированы, другие – преобразованы и переведены на хозрасчёт. В Красноярске значительно уменьшился штат преподавателей Народной консерватории, а само учебное учреждение было реорганизовано в музыкальный техникум, не прекращавший, однако, учебной и концертно-просветительской деятельности.

Музыкальной школе в Минусинске, в отличие от губернской Народной консерватории, оказалось не под силу справиться с возникшими финансовыми трудностями: в 1923 году её деятельность была прекращена. Существенные изменения произошли в работе городского отдела Всероссийского профессионального союза работников искусства: перестал функционировать Струнный оркестр¹², поредели ряды музыкантов Духового оркестра.

На основании немногочисленных рецензий и анонсов городской печати удалось установить, что в 1920-е годы музыкальная культура на юге Енисейской губернии продолжала жизнедеятельность благодаря самоотверженному труду преданных своему делу местных музыкантов и гастрوليрующих артистов. Последние приезжали из различных российских, в том числе столичных городов. Так, например, в 1923 году Минусинск посетила Л.А. Андреева-Дельмас – концертная и оперная певица (меццо-сопрано), блиставшая на сценах Санкт-Петербурга и Киева в первой четверти XX века. Представленные ею (совместно с другими артистами) на минусинской сцене оперы

«Пиковая дама» и «Черевички» П.И. Чайковского, вероятно, стали первыми мировыми оперными шедеврами, прошедшими здесь целиком [1]. Большое впечатление на жителей уезда в 1924 году произвели гастрولي артистов Московской оперы и Ленинградской музыкальной драмы. В исполнении А.Л. Красновой (лирико-драматическое сопрано), А.А. Федосеевой (драматическое сопрано), Е.А. Красавиной (меццо-сопрано), Ф.К. Краснова (тенор), Ю.П. Кашенко (баритон), А.А. Кулычева (бас) и других музыкантов на суд местной публики были представлены оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского и «Демон» А.Г. Рубинштейна. В отделениях двух Больших концертов звучали арии из опер «Кармен» Ж. Бизе, «Риголетто», «Травиата» Дж. Верди, «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, романсы П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, Р.М. Глиэра [6, с. 4]. Как известно, в первые годы советской власти юг губернии охотно посещали творческие коллективы губернского Красноярска. В качестве примера укажем на концерт, состоявшийся в минусинском Совтеатре 19 августа 1923 года: в нём участвовали А.Л. Марксон (скрипка), А.Р. Бучинская (колоратурное сопрано), В.Н. Иванова (сопрано), В.Д. Петитто (лирический баритон), В.П. Чупичев (баритон), Н.В. Прокофьева (рояль), Г. Н. Трошин (балалайка) [11, с. 73].

Итак, в первые годы советской власти музыкальная культура на юге Енисейской губернии достигла небывалого подъёма, подготовленного всем предшествующим развитием. Вершиной кульминационной фазы по праву можно считать появление первого в истории Минусинского уезда специализированного музыкально-образовательного учреждения – минусинской



музыкальной школы, в числе преподавателей которой были выдающиеся профессиональные музыканты. Значительное влияние на формирование культурной жизни региона оказала политика молодого советского государства, нацеленная на всеобщее вовлечение в сферу высокого искусства самых широких слоёв населения. Мощная культурно-просветительская волна охватила всю Енисейскую губернию: по-

всеместно учреждались различные творческие коллективы, формировались оркестры и ансамбли, открывались молодёжные клубы и Народные культурные дома, организовывались выездные концерты. Следует отметить, что в целом музыкальная культура рассматриваемого региона развивалась в русле общероссийских тенденций: в ней нашли отражение значимые вехи и явления культурной жизни страны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приказы заведующего по личному составу. Отчёты о работе Уездного отдела народного образования. 1920, 1921 гг. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 7, л. 203 об.

² Отчёты о деятельности Уездного отдела народного образования и его подразделов. 1920 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 13, л. 9 об.

³ Отчёты о работе уездного политпросвета и его секций, 1921 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 49, л. 4, 4 об.

⁴ К сожалению, инициалы некоторых преподавателей уточнить не удалось.

⁵ Приказы заведующего по личному составу. Отчёты о работе Уездного отдела народного образования. 1920, 1921 // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 7, л. 204.

⁶ Отчёты о работе уездного политпросвета и его секций, 1921 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 49, л. 204.

⁷ Там же.

⁸ Документы по организации культурно-просветительской работы в уезде, 1920 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 23, л. 5, 67 об.

⁹ Отчёты о деятельности инструкторов внешкольного отдела, 1920 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 14, л. 41.

¹⁰ Отчёты о работе уездного политпросвета и его секций, 1921 г. // Архив города Минусинска, ф. Р-120, оп. 1, д. 49, л. 62, 78 об.

¹¹ Документы о деятельности профсоюза работников искусства (протоколы, отчеты, списки, переписка) // Архив города Минусинска, ф. 29, оп. 1, д. 13, лл. 1–11.

¹² Судя по отчётным документам, струнный оркестр распался в связи с отъездом музыкантов из числа военнопленных на родину. Попытки оставшихся местных оркестрантов в скором времени организовать новый коллектив на тот момент осложнялись отсутствием необходимого количества струн и музыкальных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева-Дельмас Любовь Александровна // Википедия: свободная энциклопедия // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Андреева-Дельмас,_Любовь_Александровна. (Дата обращения: 01.05.2021).

2. Власть труда. 1922. № 54. С. 2.

3. Власть труда. 1923. № 56. С. 4.

4. Власть труда. 1923. № 72. С. 3.

5. Власть труда. 1924. № 59. С. 4.

6. Власть труда. 1924. № 72. С. 4.

7. Кузьмина Т.Г. Культурный вклад польских военнопленных Первой мировой войны в историю Сибири // Музыкальная культура Восточной Европы XIX–XX веков. К 210-летию со дня рождения Фредерика Шопена: по материалам Международной научной конференции / ред.-сост. С.М. Платонова, А.Т. Садуова. Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2020. С. 164–168.
8. Музыкальная культура Красноярска: в 3 тт. Т. 2. Музыкальная культура Красноярска: 1920–1978 / отв. ред. Л.В. Гаврилова. Красноярск: КГАМиТ, 2011. 608 с.
9. Соха и молот. 1920. № 70. С. 2.
10. Царёва Е.С. Формирование академических традиций в музыкальной культуре Красноярска XVII – начала XX веков: специальность: 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск. 2014. 26 с.
11. Шадрина И.Е. Имен связующая нить: история Минусинского театра в лицах. Красноярск: Буква, 2008. 424 с.

Об авторе:

Кузьмина Татьяна Геннадьевна, преподаватель Института искусств Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова (655012, Абакан, Россия), **ORCID: 00000001-5124-7749**, tatiankomuz@mail.ru

REFERENCES

1. Andreeva-Del'mas Lyubov' Aleksandrovna [Andreeva-Delmas Lyubov Aleksandrovna]. Vikipediya: svobodnaya entsiklopediya [Wikipedia: the Free Encyclopedia]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Andreeva-Del'mas,_Lyubov'_Aleksandrovna (01.05.2021).
2. Vlast' truda [The Power of Labor]. 1922. No. 54, p. 2.
3. Vlast' truda [The Power of Labor]. 1923. No. 56, p. 4.
4. Vlast' truda [The Power of Labor]. 1923. No. 72, p. 3.
5. Vlast' truda [The Power of Labor]. 1924. No. 59, p. 4.
6. Vlast' truda [The Power of Labor]. 1924. No. 72, p. 4.
7. Kuz'mina T.G. Kul'turnyy vklad pol'skikh voennoplennykh Pervoy mirovoy voyny v istoriyu Sibiri [The Cultural Contribution of Polish Prisoners of War of the First World War to the History of Siberia]. *Muzykal'naya kul'tura Vostochnoy Evropy XIX–XX vekov. K 210-letiyu so dnya rozhdeniya Friderika Shopena: po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Musical Culture of Eastern Europe in the XIX–XX Centuries. To the 210th Anniversary of the Birth of Fryderyk Chopin: Based on the Materials of the International Scientific Conference]. Editor-compiler S.M. Platonova, A.T. Saduova. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2020, pp. 164–168.
8. *Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska: v 3 tomakh. Tom 2. Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska: 1920–1978* [Musical Culture of Krasnoyarsk: in 3 volumes. Volume 2. Musical Culture of Krasnoyarsk: 1920–1978]. Eeditor L.V. Gavrilov. Krasnoyarsk: KGAMiT, 2011. 608 p.
9. *Sokha i molot* [Plow and Hammer]. 1920. No. 70, pp. 2.
10. Tsareva E.S. *Formirovanie akademicheskikh traditsiy v muzykal'noy kul'ture Krasnoyarska XVII – nachala XX vekov: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Formation of Academic Traditions in the Musical Culture of Krasnoyarsk in the 17th – Early 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk. 2014. 26 p.
11. Shadrina I.E. *Imen svyazuyushchaya nit': istoriya Minusinskogo teatra v litsakh* [Names are the Connecting Thread: The History of the Minusinsk Theater in Persons]. Krasnoyarsk: Bukva, 2008. 424 p.



About the authors:

Tatiana G. Kuzmina, lecturer in the Institute of Arts of the Khakass State N.F. Katanov University (655012, Abakan, Russia), **ORCID: 0000-0001-5124-7749**, tatiankomuz@mail.ru





М. С. ЖИРОВ, Н. С. КУЗНЕЦОВА, О. Я. ЖИРОВА

Белгородский государственный институт искусств и культуры

г. Белгород, Россия

ORCID: 0000-0002-3774-915X

ORCID: 0000-0001-7611-6542

ORCID: 0000-0002-5553-8815

Народные песни Белгородской области в записях и публикациях В. М. Щурова

В статье в систематизированном виде изложены сведения о собирательской деятельности выдающегося учёного, пропагандиста народного песенного искусства В.М. Щурова, проводившейся на территории Белгородской области. Результаты многочисленных экспедиционных исследований учёного отражены в научных трудах, многочисленных публикациях песенных сборников. С именем В.М. Щурова связаны открытия ряда песенных традиций, в том числе сёл Афанасьевка, Иловка Алексеевского района, Большебыково, Большое Красногвардейского района, Шелаево Валуйского района, Фощеватово Волоконовского района Белгородской области. Копии экспедиционных материалов, записанных профессором, составляют важнейшую часть фольклорного архива научно-творческой лаборатории «Народная музыка юга России в современном социокультурном пространстве» Белгородского государственного института искусств и культуры. На территории Белгородской области учёным были записаны уникальные формы многоголосного пения. Именно со сложнейшим певческим искусством исполнителей села Афанасьевка связан новаторский подход многомикрофонной фиксации голоса, применённый исследователем. Долгие годы творческого сотрудничества В.М. Щурова с народными исполнителями способствовали активизации народно-певческого исполнительства в регионе в целом и на десятилетия определили основное направление собирательской деятельности фольклористов.

Ключевые слова: Вячеслав Михайлович Щуров, южнорусская песенная традиция, этнографическая экспедиция, мастера народного пения, многомикрофонная запись народных песен, фольклорный архив, научно-творческое наследие.

Для цитирования / For citation: Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я., Народные песни Белгородской области в записях и публикациях В.М. Щурова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 166–172. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.166-172.



MIKHAIL S. ZHIROV, NATALIYA S. KUZNETSOVA, OLGA Ya. ZHIROVA

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-3774-915X

ORCID: 0000-0001-7611-6542

ORCID: 0000-0002-5553-8815

Folk Songs of the Belgorod Region in B.M. Shchurov's Records and Publications

The article presents in a systematic form information about the collecting activity of V.M. Shchurov, the outstanding scientist, propagandist of folk song art, that took place on the territory of the Belgorod region. The results of numerous expeditionary scientist's researchers are reflected in scientific works, numerous publications of song collections. V.M. Shchurov's name is associated with the discovery of a number of song traditions, including the villages Afanasyevka, Ilovka, Alekseevsky district, Bolshebykovo, Bolshoye, Shelayevo Krasnogvardeisky district, Foshchevatovo, Volokonovsky district, Belgorod region. The copies of the expedition materials, recorded by the professor make the most important part of the folklore archive of the scientific and creative laboratory "Folk Music of the South of Russia in the Modern Socio-Cultural Space" of the Belgorod State Institute of Arts and Culture. On the territory of the Belgorod region, scientists have recorded unique forms of polyphonic singing. It is with the most complex singing art of the performers of the Afanasyevka village that the innovative approach of multi-microphone voice fixation, applied by the researcher, is associated. Long years of creative cooperation of V.M. Shchurov with folk performers contributed to activating folk singing performance in the region as a whole and determined the main direction of the collecting activity of folklorists for decades.

Keywords: Vyacheslav Mikhailovich Shchurov, South Russian song tradition, ethnographic expedition, folk singing masters, folk songs multi-microphone recording, folklore archive, scientific and creative heritage.

Вячеслав Михайлович Щуров – выдающийся учёный, общественный деятель, исполнитель, собиратель и пропагандист народной музыкальной культуры. Будучи профессиональным исследователем и собирателем, В.М. Щуров внёс огромный вклад в сохранение национальной культуры, развитие народного хорового искусства и исполнительства. Вряд ли найдётся на этнографической карте место, где не побывал Вячеслав Михайлович в экспедиции. Он обладал фантастической работоспособностью – записывал песни, открывал стране и

миру талантливых народных музыкантов, консультировал известных режиссёров, преподавал во многих музыкальных учебных заведениях, проводил музыкально-этнографические концерты, осуществлял съёмки научно-популярных фильмов.

С именем В.М. Щурова связаны важнейшие экспедиционные открытия XX столетия: песенная традиция сел Афанасьевка, Большебыково, Большое, Шелаево, Фощеватово Белгородской области; Мужитино Калужской области; певческая культура семейских Забайкалья, села Нижняя Тунгуска Иркутской области

и многие другие. Результаты обширной полевой работы учёного были отражены в исследовании, определившем на многие десятилетия основные направления деятельности отечественной фольклористики. В научном труде «О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве» [9] учёному удалось выделить и описать комплекс основных традиций России. В настоящее время исследователями накоплен богатый фактологический материал, подтверждающий положения В.М. Щурова об ареалах и исполнительских особенностях, но также и позволяющий в значительной степени обогатить знания о региональной природе русского музыкального фольклора.

Безусловно, богатейшим источником творческого вдохновения, приобретения научного опыта для Вячеслава Михайловича явилась южнорусская песенная традиция. Путь исследователя к созданию одноимённой монографии, выпущенной в 1987 году, был сопряжён с активной экспедиционной работой, организацией музыкально-этнографических концертов, участием в съёмках документальных фильмов, в том числе:

– опубликован нотный сборник «Русские народные песни в многоканальной записи» (1979), в который, в частности, вошли многоканальные нотации народных песен сёл Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области и Плёхово Суджанского района Курской области;

– произведена запись пластинок на ВСГ «Мелодия»: «Песни и наигрыши Белгородской области» (1969), «Народный хор села Репенка Белгородской области» (1975), «Поют народные исполнители сёл Больше-Быково и села Шелаево Белгородской области» (1977);

– осуществлено консультирование съёмки фильма П. Русанова «Песни над Тихой Сосной» (1981).

Интерес и внимание учёного к народной музыкальной культуре юга России продолжились и после издания монографии. К публикации были подготовлены нотные сборники «Песни Усёрдской стороны» [11], «Белгородское Приосколье» [6, 7]; брошюры: «Песельники села Фоцеватово» [10], «Ефим Сапелкин и его ансамбль» [8].

Из представленных публикаций следует, что фокус исследовательского интереса учёного направлен на изучение народной музыкальной культуры Белгородской области. Первые полевые записи на этой территории были сделаны В.М. Щуровым совместно с Анной Васильевной Рудневой в 1958 году в период его работы в Кабинете народной музыки при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Ирина Константиновна Свиридова, автор-составитель брошюры «Кабинет народной музыки», отмечала: «С искусством южных районов Белгородской области фольклористы познакомились впервые на ВДНХ в июне 1958 года» [1, с. 42]. Это были хоры из села Афанасьевка под управлением Е.Т. Сапелкина, мужской квартет ДК с. Иловка и женский хор села Хлевище Алексеевского района. В июле 1958 года А.В. Руднева совместно с В.М. Щуровым выехали в Белгородскую область в сёла Иловка и Афанасьевка Алексеевского района и осуществили первые сеансы записей.

В дальнейшем выезды Вячеслава Михайловича на территорию Белгородской области проводились уже на регулярной основе. Об этом свидетельствуют данные Реестра Российских фольклорно-этнографических экспедиций [3], Указатель фольклорных экспедиций Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского [1], а также паспортные данные, сопровождающие каждую нотацию учёного. В сово-



купности представленные сведения позволяют составить перечень экспедиционных исследований В.М. Щурова, которые проводились в Алексеевском, Красногвардейском, Валуйском, Новооскольском, Чернянском, Корочанском, Прохоровском, Ивнянском и Ракитянском районах Белгородской области.

Наибольшее количество записей было произведено учёным в Алексеевском районе, до 1991 года включавшем территорию современного Красненского района. Это сёла: Афанасьевка, Иловка, Подсерднее, Казацкое, Готовьё, Репинка, Заломное, Польниково, Камызино, Лесное Уколово, Сетище, Ураково, Новоуколово, Расховец, Большое, Коробово, Хмелевое.

Копия экспедиционных записей 1964 года, произведенных в сёлах Подсерднее, Афанасьевка Алексеевского района, хранится в архиве научно-твор-

ческой лаборатории «Народная музыка в современном социокультурном пространстве» Белгородского государственного института искусств и культуры. В селе Афанасьевка песни были записаны от квартета исполнителей: Сапелкина Ефима Тарасовича, 1917 г. р., Ходыкиной Анастасии Никифоровны, 1925 г. р., Вениковой Анны Федотовны, 1927 г. р., Ходыкиной Анны Петровны, 1927 г. р.; три протяжные песни и одна потешка – от дуэта братьев Сапелкиных – Ефима Тарасовича и Ивана Тарасовича. В селе Подсерднее сеанс записи производился от дуэта Башкатовой Евгении Никитичны, 1898 г. р., и Башкатовой Марии Ильиничны, 1906 г. р. На этой плёнке – песни протяжные, плясовые, свадебные. Большинство из них вошли впоследствии в сборник «Песни Усёрдской стороны» (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Список песен, записанных в экспедициях 1964 г. и опубликованных в сборнике «Песни Усёрдской стороны»

№ п/п	Название песни	Жанр (по определению собирателя)	Нотный сборник, № публикации	Село /район
1.	«В славном городе»	протяжная	Песни Усёрдской стороны, № 7	Афанасьевка, Алексеевский район
2.	«Что-то тяжко, что-то важно»	протяжная	Песни Усёрдской стороны, № 49	Афанасьевка, Алексеевский район
3.	«Соловей-соловка»	протяжная	Песни Усёрдской стороны, № 50	Афанасьевка, Алексеевский район
4.	«Ой, беспокойный шельма комарёк»	протяжная	Песни Усёрдской стороны, № 54	Афанасьевка, Алексеевский район
5.	«Мой аленький цветочек»	поздняя лирика	Песни Усёрдской стороны, № 48	Афанасьевка, Алексеевский район
6.	«Ох, не будите, меня, молодую»	плясовая	Песни Усёрдской стороны, № 73	Афанасьевка, Алексеевский район
7.	«У нас по Дону, Доночку»	плясовая	Песни Усёрдской стороны, № 64	Афанасьевка, Алексеевский район
8.	«Да у нас во лугу»	плясовая	Песни Усёрдской стороны, № 86	Афанасьевка, Алексеевский район
9.	«Ох, уж ты Поружка, Параня»	плясовая	Песни Усёрдской стороны, № 66	Афанасьевка, Алексеевский район
10.	«А чучу, чучу, чучу»	детский сказ	Песни Усёрдской стороны, № 110	Афанасьевка, Алексеевский район
11.	«Там татары шли»	баллада	Песни Усёрдской стороны, № 1	Подсерднее, Алексеевский район

Продолжение таблицы 1

12.	«Как у нас на горе»	протяжная	Белгородское Приосколье. Вып. 3, № 4	Подсереднее, Алексеевский район
13.	«Не кукуй в саду, кукушечка»	протяжная	Белгородское Приосколье. Вып. 3, № 7	Подсереднее, Алексеевский район
14.	«Загоралась жаркая калина»	протяжная	Белгородское Приосколье. Вып. 3, № 8	Подсереднее, Алексеевский район
15.	«Ой, вы, братья родные, однокровные»	протяжная	Белгородское Приосколье. Вып. 3, № 9	Подсереднее, Алексеевский район
16.	«Голод, голод, нам ребята»	протяжная	Белгородское Приосколье. Вып. 3, № 10	Подсереднее, Алексеевский район

Экспедиции в Красногвардейский район охватили сёла: Нижняя Покровка (1961), Малобыково (1964, 1980, 1981), Больше-Быково (1969), Верхососна (1969), Прудки, Палатово (1977). В архиве лаборатории хранится копия экспедиционной записи 1964 года, произведённой в селе Малобыково. В.М. Щуров в сборнике «Белгородское Приосколье» отмечал музыкально-жанровое своеобразие этой локальной традиции: «В репертуаре певцов Малобыкова есть песни, которые неизвестны в других окрестных сёлах... Во-первых, это песня моторного характера с необычным припевом – “Спадвиль навиль Василь нахиль”. Не встречалось нам в других местных сёлах песня “Как наши ребята охотнички были”. Свообразна по словам песня “Ехал Ванька из Рязаньки”, хотя примеры со сходным напевом встречаются в ближайшей округе» [7, с. 10].

Экспедиции по Валуйскому району в 1975 году проходили в сёлах Шелаево, Селиваново, Шушпаново, Насоново. В результате данных исследований в 1977 году в свет вышла пластинка «Поют народные исполнители села Большебыково и села Шелаево Белгородской области», а в 1993 году С.Л. Браз в антологии «Русская народная песня» [5] опубликовала две песни из села Шелаево: «Да на море утушка купалася» (№ 27), «Из-за лесуку, ой, да лесу тёмного» (№ 24). По-

следняя обозначена как песня Белгородской области, запись и нотация Вячеслава Щурова. Пожалуй, это единственная опубликованная нотация учёного по Валуйскому району, к тому же не получившая должной паспортизации.

Экспедиционные исследования 1990-х годов были связаны с совместной работой В.М. Щурова и И.Н. Карачарова и проходили главным образом на территории белгородско-курского пограничья. Результатом этой работы явилось издание монографии «Песенная традиция бассейна реки Псёл» [2].

Для студентов и преподавателей Белгородского государственного института искусств и культуры В.М. Щуров навсегда останется соратником, наставником, коллегой, учителем, другом в деле изучения, сохранения локальных певческих традиций. Свидетельство тому – многочисленные репертуарные сборники учёного, выполненные на музыкально-этнографическом материале сельских территорий Белгородской области, монографические и научно-популярные издания, посвящённые народной музыке и певцам юга России, серия грампластинок «Поют и играют народные исполнители».

Полагаем, научно-творческое наследие В.М. Щурова будет востребовано и приумножено его многочисленными учениками. Интерес исследователей к работам учё-



ного подтверждается огромным перечнем участников научно-творческой конференции «Освоение региональных певческих традиций: памяти В.М. Щурова», которая состоялась в Белгородском государственном институте искусств и культуры 22–24 апреля 2021 года.

Нам ещё предстоит осмыслить значимость вклада В.М. Щурова в проблему изучения народной культуры юга России и Белгородчины, в частности. Но уже сейчас понятна его колоссальная роль в ак-

тивизации певческой традиции. В сёлах, фольклорные ансамбли которых были приглашены для участия в концертных программах Москвы, Санкт-Петербурга, произошёл культурный сдвиг; возобновились ценность и значимость личности исполнителя. На многие десятилетия было определено проблемное поле исследований фольклористов. По существу, наилучшим образом исполнительское мастерство сохранилось в сёлах, «открытых» миру В.М. Щуровым.

✎ ЛИТЕРАТУРА ✎

1. Кабинет народной музыки (К 100-летию Московской консерватории) / сост. А.В. Руднева, И.К. Свиридова. М., 1966. 104 с.
2. Карачаров И.Н. Песенная традиция бассейна реки Псел: (Белгородско-Курское пограничье) / под общ. ред. В.М. Щурова. Белгород: Крестьянское дело, 2004. 428 с.
3. Реестр фольклорно-этнографических экспедиций в Белгородскую область // Центр русского фольклора. URL: <http://www.folkcentr.ru/reestr>. (Дата обращения: 04.03.2021).
4. Руднева А.В., Щуров В.М., Пушкина С.И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М.: Сов. композитор, 1979. 342 с.
5. Русская народная песня. Антология / сост. С. Браз. М.: Композитор, 1993. 126 с.
6. Щуров В.М. Белгородское Приосколье. Белгород, 2004. Вып. 2. 291 с.
7. Щуров В.М. Белгородское Приосколье. Белгород, 2005. Вып. 3. 124 с.
8. Щуров В.М. Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., 1969. 35 с.
9. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика / ред.-сост. А.А. Банин. М., 1986. Вып.3. С.11–47.
10. Щуров В.М. Песельники села Фощеватово. М., 1989. 62 с.
11. Щуров В.М. Песни Усёрдской стороны. М., 1995. 360 с.
12. Щуров В.М. С рюкзаком за песнями (Записки собирателя). М., 2005. 256 с.
13. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М.: Сов. композитор, 1987. 322 с.

Об авторах:

Жилов Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

Кузнецова Наталья Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, zhirovms1951@mail.ru

REFERENCES

1. *Kabinet narodnoy muzyki (K 100-letiyu Moskovskoy konservatorii)* [Cabinet of Folk Music (To the 100th Anniversary of the Moscow Conservatory)]. Compiled by A.V. Rudnev, I.K. Sviridova. Moscow, 1966. 104 p.
2. Karacharov I.N. *Pesennaya traditsiya basseyna reki Psel: (Belgorodsko-Kurskoe pogranič'e)* [Song Tradition of the Psel River Basin: (Belgorod-Kursk Borderland)]. Edited by V.M. Shchurov. Belgorod: Krest'yanskoe delo, 2004. 428 p.
3. Reestr fol'klorno-etnograficheski ekspeditsiy v Belgorodskuyu oblast' [Register of Folklore and Ethnographic Expeditions to the Belgorod Region]. *Tsentr russkogo fol'klora* [Center of Russian Folklore]. URL: <http://www.folkcentr.ru/reestr> (04.03.2021).
4. Rudneva A.V., Shchurov V.M., Pushkina S.I. *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoy zapisi* [Russian Folk Songs in Multi-Microphone Recording]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 342 p.
5. *Russkaya narodnaya pesnya. Antologiya* [Russian Folk Song. Anthology]. Compiled by S. Braz. Moscow: Kompozitor, 1993. 126 p.
6. Shchurov V.M. *Belgorodskoe Prioskol'e* [Belgorod Prioskolye]. Belgorod, 2004. Issue 2. 291 p.
7. Shchurov V.M. *Belgorodskoe Prioskol'e* [Belgorod Prioskolye]. Belgorod, 2005. Issue 3. 124 p.
8. Shchurov V.M. *Efim Sapelkin i ego ansambl'* [Efim Sapelkin and His Ensemble]. Moscow, 1969. 35 p.
9. Shchurov V.M. O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [About Regional Traditions in Russian Folk Music]. *Muzykal'naya fol'kloristika* [Musical Folklore] Editor-compiler by A.A. Banin. Moscow, 1986. Issue 3, pp. 11–47.
10. Shchurov V.M. *Pesel'niki sela Foshchevatovo* [Pesselniki of the Village of Foshchevatovo]. Moscow, 1989. 62 p.
11. Shchurov V.M. *Pesni Userdskoy storony* [Songs of the Userd Side]. Moscow, 1995. 360 p.
12. Shchurov V.M. *S ryukzakom za pesnyami (Zapiski sobiratelya)* [With a Backpack for Songs (Notes of a Collector)]. Moscow, 2005. 256 p.
13. Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [South Russian Song Tradition]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 322 p.

About the authors:

Mikhail S. Zhirov, Dr. Sci (Pedagogical), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

Nataliya S. Kuznetsova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

Olga Ya. Zhirova, Ph.D. (Pedagogical), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID ID: 0000-0002-5553-8815**, zhirovms1951@mail.ru

