

ISSN 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 /2 (47)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2022, № 2

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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 **Элеонора Михайловна Глинттерник**,
Санкт-Петербургский государственный университет, 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**,
Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь

Д-р искусствоведения **Татьяна Андреевна Зайцева**,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, Россия

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

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

Д-р культурологии **Андрей Михайлович Лесовиченко**,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 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, Россия

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

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

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

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ

Вай Лин Чонг, Китайский университет Гонконга, Китайская провинция Тайвань

Максим Викторович Самаров, Тулейнский университет Луизианы, Соединённые Штаты Америки

Д-р искусствоведения **Марина Григорьевна Рыцарева**,
Университет имени Бар-Илана, Израиль

Кинан А. Ризор, Университет Южной Вирджинии, Соединённые Штаты Америки

Адрес редакции и издателя: : Уфимский государственный институт 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 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2022, № 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 связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный номер ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» ПС117.

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2022, № 2

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2

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

DrSci (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnesin Russian Academy of Music, Russia

DrSci (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Russia

DrSci (Arts) **Dr. Eleonora M. Glinternik**, Saint Petersburg State University, Russia

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

DrSci (Arts) **Umitzhan R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Republic of Kazakhstan

DrSci (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus

DrSci (Arts) **Tatiana A. Zaitseva**, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, Russia

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

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

DrSci (Culturology) **Andrey M. Lecovichenko**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Svetlana K. Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Republic of Armenia

DrSci (Arts) **Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory, Russia

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

DrSci (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Russia

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

DrSci (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Michael Glinka Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninov Conservatory, Russia

DrSci (Arts) / **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

Dr. **Maxsim V. Samarov**, Tulane University, United States of America

DrSci (Arts) **Marina G. Ritzarev**, Bar-Ilan University, Israel

PhD **Keenan A. Reesor**, Southern Virginia University, United States of America

Address of the editorial board and the publisher: 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 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2022, 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 Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: ПИИ No ФС 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is ПС117.

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: 10.17674/2782-3601

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – DrSci. (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: 10.17674/2782-3601

Подписано в печать 29.06.2022. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 10.98. Усл.-печ. л. 20.81.
Заказ № 41. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.06.2022.
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»
Юридический адрес типографии: г. Уфа, ул. Менделеева, д.195 к. 2, кв.47
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 29.06.2022. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 10.98. Printing l. 20.81.
Order No. 41. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.06.2022.
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 NPF «Vostochnaya pechat»
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendeleev str., 195, bldg. 2, sq. 47
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:

- 17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);
- 17.00.09 — Теория и история искусства (искусствоведение);
- 24.00.01 — Теория и история культуры (искусствоведение);
- 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (Педагогические науки)

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).

Индексация журнала в международных базах цитирования: Scopus (с 2016 по 2020 гг.); Web of Science Core Collection (ESCI) (с 2016 по 2020 гг.)

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:

- 17.00.02 — The Art of Music (Art Criticism);
- 17.00.09 — The Theory and History of Art (Art Criticism);
- 24.00.01 — The Theory and History of Culture (Art Criticism);
- 5.8.2 — The Theory and Methodology of Education and Upbringing (Pedagogical Sciences)

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).

Journal indexing in international citation databases: Scopus (from 2016 to 2020); Web of Science Core Collection (ESCI) (from 2016 to 2022)

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

Музыкальный жанр и стиль

- 7 **Миловкина М.В.**
«Романтическая музыка» Родиона Щедрина как одна из стилевых примет творчества композитора
- 19 **Воробьева Л.В., Скурко Е.Р.**
Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского
- 31 **Недлина В.Е., Койлыбаева М.Т., Калибаева А.С., Трутнева Н.В.**
Трансформации национального стиля в диалоге культур: два типа композиции в казахской музыке.

Из истории отечественной мысли о музыке

- 47 **Сабанеев Л.Л.**
Клод Дебюсси (Окончание)

Музыка XX века

- 58 **Саркисян С.К.**
Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века
- 71 **Высоцкая М.С.**
Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии»

Музыка в системе культуры

- 82 **Осипенко О.А.**
Претворение метода «потока сознания» в автобиографии Джачинто Шельси «101 сновидение»
- 92 **Лесовиченко А.М. Сафонова А.А.**
Музыкальные тропинки героев Шарля Перро (к 325-летию первой публикации сборника «Сказки моей матушки Гусыни»)

Международный отдел

- 105 **Svetlana A. Yakovleva, Yulia A. Kolpakova**
Collection sibérienne de gravures européennes de G. V. Yudine: l'attribution correcte (en addition au problème posé)

Музыкальный театр

- 119 **Потяркина Е.Е.**
Оперные спектакли в «Русских сезонах» С. П. Дягилева: Н. А. Римский Корсаков

Музыкальное краеведение

- 127 **Сарымсакова А.С.**
Генезис и бытование Мангистауской и Кызылординской эпических традиций Казахстана

Музыкальная культура народов России

- 137 **Исмаилова Е.И., Федотова Е.В.**
К проблеме сравнительных исследований материнской и диаспорной фольклорных традиций (на примере чувашского музыкального фольклора)
- 147 **Газиев И. М.**
Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931)
- 157 **Айткулов А.М.**
Искусство башкирских сээнов и интенсивный курс обучения кураистов

Из истории зарубежной музыки

- 163 **Холодова М.В., Пономарёва В.С.**
Фортепианный цикл «Год» Ф. Хензель: к предыстории создания

Информационные технологии в художественном образовании

- 172 **Пирязева Е.Н.**
Композиции звукового ландшафта в художественном образовании школьников

Contents

Musical Genre and Style

- 7 **Marina V. Milovkina**
“Romantic Music” by Rodion Shchedrin
as One of the Distinctive Marks
of His Creative Style
- 19 **Lidiia V. Vorobyova, Evgeniya R. Skurko**
Genre Canon of the Ballad and its
Implementation in the Piano
Opus by I. Laskovskiy
Valeriya E. Nedlina,
- 31 **Marlena T. Koilybayeva,**
Aizhan S. Kalibayeva, Natalya V. Trutneva
Transformation of the National Style
in the Dialogue of Cultures: Two Types
of Composition in Kazakh Music

From the History of Domestic Thought about Music

- 47 **Leonid Sabaneev**
Claude Debussy (*Completion*)

Music of the 20th Century

- 58 **Svetlana K. Sarkisyan**
A Property of Texture
in XX Century Orchestral Music
- 71 **Marianna S. Vysotskaya**
Extended Harp-playing Techniques:
in Search of a «New Euphony»

Music in the System of Culture

- 82 **Olesya A. Osipenko**
Implementing the “Stream of Consciousness”
Method in Giacinto
Scelsi’s Autobiography “101 Dreams”
- 92 **Andrey M. Lecovichenko,**
Alexandra A. Safonova
Musical paths of Charles Perrault's
characters (To the 325th anniversary
of the first publication of the collection
“My Mother Goose's Fairy Tales”)

International Division

- 105 **Yulia A. Kolpakova, Svetlana A. Yakovleva**
Siberian Collection of European Engravings
by G. V. Yudin: Attribution Correctness
(to the Problem Statement)

Musical Theatre

- 119 **Elena E. Potyarkina**
Opera Performances in “Russian Seasons”
by Sergey P. Diaghilev:
N. A. Rimskiy-Korsakov

Musical Local History

- 127 **Almagul S. Sarymsakova**
Genesis and Existence of Mangistau and
Kyzylorda Epic Traditions of Kazakhstan

Musical Culture of the Peoples of Russia

- 137 **Ekaterina I. Ismagilova, Elena V. Fedotova**
Concerning the Problem of Maternal
and Diaspora Folklore Traditions
Comparative Studies (With Chuvash
Musical Folklore Samples)
- 147 **Idris M. Gaziev**
Tatar Music of the Early Soviet Period
Recordings (1923–1931)
- 157 **Azat M. Aitkulov**
The Art of the Bashkir Sesen and
the Intensive Course of Kuraist Training

From the History of Foreign Music

- 163 **Maria V. Kholodova, Vera S. Ponomareva**
Piano Cycle “Das Jahr (A Year)”
by F. Hansel: From the History of Creating

Information Technologies in Art Education

- 172 **Elena N. Piryazeva**
Soundscape Compositions
in School Art Education



М.В. МИЛОВКИНА

*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-5085-6219*

«Романтическая музыка» Родиона Щедрина как одна из стиливых примет творчества композитора

В статье рассматривается сюита «Романтическая музыка» для симфонического оркестра Родиона Щедрина, в названии которой указано на стиливое направление, являющееся в его творчестве исключительно важным. Источником этого направления были опера «Не только любовь» и, в наибольшей мере, балет «Анна Каренина» с примечательным жанровым определением «Лирические сцены», заимствованным у П. Чайковского. От «Романтической музыки», ставшей концентрированным вариантом балета, произросли и другие чисто инструментальные произведения как самого Щедрина, так и Т. Смирновой, В. Кобекина, В. Рябова и других композиторов, имеющие сходную стиливую установку, а нередко и идентичные названия. Тем самым многократно зафиксирована общая тенденция поставангардного времени – вернуть музыке первоначальную сущность – быть «языком чувств». Как говорил Щедрин: «Надо писать как пишется, чувствуется».

При анализе исследуемого произведения обращено внимание на логику целостной композиции, на принципы отбора, расположения и переработки тематического материала, на новый гармонический контекст к мелодическим цитатам, на проявление в условиях сюиты таких черт романтической поэмы, как моноинтонационность, нарративность и постепенное усиление в условиях многочастной сюиты качеств сомкнутости разделов.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Романтическая музыка, сюита, лейттемы, моноинтонационность.

Для цитирования / For citation: Миловкина М.В. «Романтическая музыка» Родиона Щедрина как одна из стиливых примет его творчества // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 7–18. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.007-018

MARINA V. MILOVKINA

*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0001-5085-6219*

“Romantic Music” by Rodion Shchedrin as One of the Distinctive Marks of His Creative Style

The article examines the “Romantic Music” Suite for symphony orchestra by Rodion Shchedrin, whose title indicates a stylistic direction, which is extremely important in his entire creative work. The source of this direction was the opera “Not Love Alone” and, to the greatest extent, the ballet “Anna Karenina” with a notable genre definition of “Lyrical Scenes” borrowed from P. Tchaikovsky.

“Romantic Music”, which became a concentrated version of the ballet, gave impulse to other purely instrumental works by Shchedrin himself, as well as by T. Smirnova, V. Kobekin, V. Ryabov and other composers with similar stylistic features and often identical titles.

In this way, as if the general tendency of the post-avant-garde period – to return music to its original essence of being the “language of feelings” – is repeatedly captured. As Shchedrin said, “You must write as you are writing and feeling”.

The analysis of this work focuses on the logic of the integral composition, the principles of selection, arrangement and rearrangement of thematic material, the new harmonic context for melodic quotations, and the manifestation, within the suite, of such features of the romantic poem as mono-intonation, narrativity, and the gradual strengthening of sectional closeness qualities in a suite composed of several movements.

Keywords: Rodion Shchedrin, Romantic Music, leittems, mono-intonation.

В 1960–70-е годы в отечественной и западноевропейской музыке ярко обозначилась тенденция обращения композиторов к исконным основам искусства. Как будто устав от первой и второй волн авангарда с их техническими изысками и выдвиганием структурности в качестве приоритетного принципа, многие стали стремиться возратить музыке первоначальную сущность – быть «языком чувств», «выражением души». В этой связи актуализировалось, в частности, искусство романтизма с его эстетикой, особым образным миром, стремлением выразить невыразимое как коренную основу этого стилевого направления. Свою приверженность ему композиторы зачастую декларируют в письмах, статьях и эссе, а также в названиях отдельных сочинений, раскрывающих образно-стилевое направление, характерный жанр или известный романтический сюжет, его фабулу, персонажей и т. п. Примеров этому, начиная с эпохи Дебюсси и Метнера¹, огромное множество: элегии и багатели В. Сильвестрова (1964), «Романтическая музыка» для инструментального ансамбля Э. Денисова (1968), Концерт-поэма (1964), Концерт-элегия (1979) и Концерт-романс (1981) Р. Леденёва, «Роман-

тические вариации» для арфы В. Кикты (1976), «Романтические послания» В. Шутя (1979), макроцикл «Романтических посланий и посвящений» Т. Смирновой (1985–2015), «Три романтические пьесы» В. Рябова (1990), «Пять капризов в романтическом стиле» для домры А. Цыганкова (1998), «Романтическая музыка» для виолончели и фортепиано В. Кобекина (2007), его же «Книга песен без слов» и др.

Этот далеко не полный перечень говорит о теперь уже весьма стойкой отечественной традиции². Её формированию и развитию в немалой мере способствовал один из выдающихся и крупнейших современных художников – Родион Щедрин. Ретроспективный взгляд на его первую оперу начала 1960-х «Не только любовь» фиксирует не только мастерское претворение деревенской темы и впервые осуществлённое раскрытие потенций жанра частушки, но и, едва ли не в первую очередь, проникновенно глубинное и психологически тонкое интонационное раскрытие любовной драмы героини, обстоятельства жизни которой не дали ей «права душу отогреть, полюбить, как полюбится» [10, с. 35]. Через 10 лет это склонение творчества в полной мере проявилось в балете «Анна Каренина». В созданном же следом на его основе чисто симфони-



ческом опусе оно получило и авторское, ставшее ныне распространённым жанрово-стилевое определение – «Романтическая музыка» (1972), которое может быть отнесено к одной из магистральных линий художнического мира Щедрина. Но именно к «одной из», поскольку творчество композитора включает на редкость широкий круг стиливых предпосылок, проявлений и продлений. Это отмечается практически во всех известных исследованиях его музыки – М. Тараканова, В. Холоповой, О. Синельниковой, а также И. Лихачёвой, В. Комиссинского и других учёных [4; 5; 7–10; 12], свидетельствующих о многообразии стиливых манер композитора и об умении, вступая в диалог с любыми направлениями современного искусства, не впадать в крайности и не изменять своему собственному кредо, формульно зафиксированному в названии книги В. Холоповой «Путь по центру» [12].

Взять хотя бы его отношение к тем современным техникам, что сказались, к примеру, в линейризме Третьего фортепианного концерта, в коллажном противостоянии додекафонной серии и джаза во Втором фортепианном концерте, в сверхдлительной статической форме «Музыкального приношения» для органа и девяти духовых, в монодийности ведущего голоса «Стихиры», в приверженности к мелодическим опорам и к диссонантным (сплетённым из секунд) аккордам, в полистилистике и связях новотональных, полиопорных и атональных принципов организации материала. Композитор не декларирует особого значения этих последних, как, скажем, и нетерцовости вертикалей, во многом обусловленной линейно пластичной и скрупулёзно детализированной музыкальной тканью. Да он, впрочем, не чурается и традиционных – тональных и терцовых – ладовых образований, взятых нередко не в чистом виде, а как компонент многослойной фактуры.

В 1960-е годы Щедрин тщательно изучал авангардные техники. И изучил настолько, что стал признанным авторитетом в этой области. Не случайно именно ему довелось писать обстоятельные вступительные статьи сначала (в середине 1970-х) к книге М. Тараканова «Музыкальный театр Берга» [11], а затем (в 1980-е) к двухтомному труду В. Холоповой и Ю. Холопова «Антон Веберн» [13]. Причём сами эти статьи оказались принципиальными научными обобщениями их автора, а не рядовыми обзорами или рецензиями.

Для Щедрина глубоко изученный авангард не стал, однако, маяком и зоной постоянного притяжения, хотя он и широко использует при необходимости многие его находки и ресурсы. О своём отношении к нему композитор многократно говорил и писал в интервью и эссе: «Это, в общем, своего рода музей мадам Тюссо. <...> Всё есть, кроме кровообращения» [2, с. 27]. А через шесть лет в беседе с корреспондентом газеты «Советская культура» по случаю премьеры «Хороводов» в Японии он высказался ещё определённое: «Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств... утомили и профессионала, и просто слушателя». Определив местоположение «Хороводов» в современной музыке как поставангардное, он пояснил: «Поставангард означает для меня, что все ограничения, все «нельзя», «не принято», «осудят» перечёркнуты, птицы выпущены из клетки, надо писать, как пишется, чувствуется... Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда» [3, с. 11].

Вообще, композитор с большим интересом относится к любым сферам современного творчества, в том числе к року, джазу, мюзиклу. И здесь для Щедрина са-

мой жизнью были как бы уготованы ситуации, позволявшие по-разному проявить своё неизбывное любопытство ко всему ещё неопробованному и неизвестному. В той же беседе на страницах «Советской культуры» он говорит по поводу мюзикла «Нина и 12 месяцев»: «Незаконнорожденное дитя моё... Это жанр, в котором я никогда прежде не работал и, честно признаюсь, не собирался, но последовало предложение фирмы «Хори продакшн». <...> Если хотите, судьба подкинула мне профессиональный экзамен...» [там же]. Что-то подобное случилось и в пору его пребывания в начале 1960-х в Америке, когда общение с великими джазовыми музыкантами масштаба Джерри Маллигена растопило его скепсис по отношению к джазу.

Склонность к эксперименту, новизне, нетрафаретным и небывалым решениям, некая инвенционность, изобретательность, непринуждённость музицирования стали определяющими константами творчества Щедрина. При этом он отвергает эксперимент ради эксперимента, не признаёт внемузыкального, кабинетного придумывания звукосистем. Композитор всегда остаётся музыкантом, нуждающимся в зале и слушателях. Не случайно, конечно, что именно концертный жанр стал у него как бы сердцевиной творчества. Некие исконные и жанрово определяющие черты концерта – соревновательность, эффекты азартной игры, импровизационность, неожиданность поворотов, виртуозность – заложены в особенностях темперамента Щедрина³.

Широкая панорама творческих устремлений и, с другой стороны, достаточно очевидные стилевые предпочтения Щедрина позволяют понять уже отмеченное неоромантическое наклонение существенной части его творчества. Это наклонение, конечно, отражает общую тенденцию вре-

мени, но при этом, как было сказано, формируется и действительно развивается самим композитором. Обозначившись в 1960–70-е годы в опере «Не только любовь», в балете «Анна Каренина» (его жанр, вслед за П. Чайковским, определён «лирическими сценами») и в симфоническом варианте балета «Романтическая музыка», данная линия проходит затем через всё творчество композитора. Показательны сочинения первого десятилетия XXI века, романтические замыслы которых фиксируются, опять же, в названиях и жанровых определениях: «Homage a Chopin» (2005), претворившее виртуозное начало, идущее от традиций пианизма Ш. Алькана⁴ и Ф. Листа; «Романтические дуэты» для фортепиано в 4 руки (2007); Семь экспромтов (2009); «Романтическое приношение» для фортепиано и виолончели с оркестром (2010), «Концертный этюд» («Чайковский-этиюд») для фортепиано (2010); «Лирические сцены» для струнного квартета (2008), как отклик на жанр «Анны Карениной» и созданный в том же году «Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина»» для хора (2008). Как видно, и по прошествии более тридцати лет композитор продолжает обращаться к роману Толстого, который остаётся одной из первооснов романтической линии его музыки.

Можно сказать, что, оттолкнувшись от литературного текста, Щедрин на каждом очередном витке творческого пути всё дальше уходил от описания обстановки и поворотов сюжета к выявлению тех его сторон, что по природе своей близки понятию «чистой музыкальности». Уже в балете осуществлена, относительно романа, концентрация всех компонентов содержания вокруг одного образа. Надо сказать, что в какой-то мере такой подход предопределён первоисточником, хотя специфика литературного произведения



неизбежно заставляет тщательнее выписывать окружение.

Природа же музыки как искусства обобщённой образности, да ещё помноженная на специфику особой балетно-танцевальной выразительности, уже сама по себе не нуждается в детализированном контексте. Она скорее изначально сопротивляется включению многих сюжетных перипетий, что композитор очень тонко почувствовал и, соответственно романтическому замыслу, сосредоточил внимание не на подробностях событий, а на чувствах героини. Возможно, что такая художественная установка и побудила автора по окончании балета перейти к её ещё более непосредственному воплощению, чем и было predeterminedено создание чисто инструментальной «Романтической музыки». То есть логика композиторских замыслов шла по линии выделения, уплотнения и всё большей концентрации сугубо музыкальных идей. Позднее этот процесс продлился в названных выше камерно-инструментальных опусах 2000-х годов.

Обратимся теперь к чисто симфоническому варианту, в названии которого – «Романтическая музыка» – впервые появилось авторское определение стилистики. Может показаться странным, что оно дано не балетной, а сугубо инструментальной версии. Но вспомним, что именно романтики впервые выработали понятие «чистая музыка», которая воспринималась ими как идеал, высший род искусства, язык чувств, «голос души». «Сонаты, симфонии, фуги, вариации – вот настоящая музыка», – писал Новалис [Цит. по: 6, с. 318]. Как известно, драматургия балета строится на противопоставлении разных музык. Помимо авторского тематизма в нём немалую роль играют цитаты из сочинений П. Чайковского и ал-

люзии на его стиль. Они, с одной стороны, вписываются в картины, олицетворяющие светскую жизнь той эпохи, в которой развивается действие и с которой изначально и неотрывно связана судьба Анны (вспомним хотя бы сцены бала с включением мотивов из Третьей симфонии), а с другой – воплощают трагедию самоотторжения героини от своей среды (здесь знаковой является сцена с сыном, где тема *Andante ma non tanto* из Второго квартета звучит с предельным напряжением). Сам композитор отмечал в аннотации к спектаклю ГАБТа, что «конфронтация “двух музык” открывает богатые драматургические возможности для музыканта», позволяя, в частности, подчеркнуть «конфликт “музыки действия” и “музыки внутреннего состояния героев”» [Цит. по: 10, с. 65]. В ходе развития этого конфликта овеществляется основная идея сочинения: в нём внутренняя жизнь героини, наполненная чувствами, надеждами, сомнениями, страстями, разворачивается на фоне светской жизни с её условностями, балами, приёмами, дворцовыми церемониалами.

Для «Романтической музыки», которая почти в три раза короче балета, Щедрин выбирает в основном эпизоды внутренне эмоциональные. Картины же, связанные с внешними событиями, в сценическом произведении выполняющие роль двигателя сюжета, из неё практически исключены. Лишь тема котильона из сцены бала, где Анна впервые встречается с Вронским, сохранена, поскольку служит одним из существенных элементов завязки музыкальной драматургии.

Шесть частей «Романтической музыки» основаны на восьми сценах балета, по-новому скомпонованных и представляющих как бы конспект его центральной драматургической линии – в нём концен-

трированно отражено зарождение и раз-

витие любовного чувства Анны, приведшее к трагической развязке:

<i>«Романтическая музыка»</i>	<i>Балет «Анна Каренина»</i>
1. Дурное предзнаменование	Пролог к I действию
2. Любовь Анны	5. Бал продолжался... Бологое; метель 10. Падение Анны
3. Ложь Анны	13. Двойная жизнь Анны
4. Бунт Анны	18. Свидание Анны с сыном и монолог Анны 9. Сон Вронского
5. Сны Анны	20. Последний дуэт с Вронским и решение Анны
6. Гибель Анны	21. Смерть Анны

Показателен тот факт, что имя главной героини значится в названиях почти всех частей сочинения, за исключением первой – «Дурное предзнаменование», хотя, по существу, именно в ней, соответственно заголовку, предвещается трагический исход сочинения. Ради выявления и прорисовки в сюите стержневой линии Анны композитор пожертвовал яркими в музыкальном и сценическом отношении номерами, такими как, например, «Сцена в итальянской опере» (№ 19) и «Дворцовый церемониал» (№ 17), «Скачки» (№№ 11, 12) из второго действия, где впервые публично проявлены чувства Анны к Вронскому. Вошедшие музыкальные эпизоды частично переработаны, а некоторые существенно сокращены за счёт купюр. Так, например, первый номер «Дурное предзнаменование», по-новому воссоздающий Пролог балета, урезан на 28 тактов (31 вместо 59). В нём, в частности, опущено одно из проведений цитаты из Второго квартета Чайковского. Кроме того, купирована лейттема любви, которая в «Романтической музыке» возникает только во втором номере «Любовь Анны», по музыке соответствующем сцене знакомства Анны и Вронского на балу.

Но, быть может, особо важными представляются не купюры и не частичные модификации тематизма, а изменения в расположении отобранного материала. Так, во второй части сюиты «Любовь Анны» совмещены 5-я и 10-я сцены балета, а в четвёртой – «Бунт Анны» – 18-я и 9-я. В «Любви Анны» 5-я сцена «Бал продолжался... Бологое; метель», повторяемая до цифры 46, заканчивается пассажем в верхнем регистре, на который наслаивается пассаж в нижнем регистре, сразу, словно бы скачком, переводящий в 10-ю сцену «Падение Анны». Тем самым в прямом сопряжении предстают разные этапы развития образа, создавая панорамный эффект.

Ещё более оригинальной и неожиданной представляется компоновка материала в «Бунте Анны», где музыка 18-й сцены из третьего действия «Свидание Анны с сыном и монолог Анны» непосредственно смыкается с 9-й сценой из первого действия «Сон Вронского» с характерным звучанием челесты и эффектами ограниченной алеаторики. За ней в сюите следует пятая часть «Сны Анны», музыка которой основана не на 14-й сцене из второго действия «Болезнь и сон Анны» (отсутствующей в сюите), а на 20-й сцене из третьего



действия «Последний дуэт с Вронским и решение Анны». Переведение бывшей реальной сцены в плоскость сновидений делает её как бы призрачной и придаёт, относительно балета, совершенно новый смысл: перед завершающей шестой частью сюиты (он соответствует завершающей же 21-й сцене балета «Смерть Анны») решение героини становится в какой-то степени ирреальным, происходящим в её уже помутнённом сознании.

Музыкально-драматургическая линия «прочитывается» в «Романтической музыке», как и в балете, через становление и развитие лейттем, за которыми закреплены конкретные образы и чувства. Переходя к их обзору, отметим, прежде всего, точку зрения М. Тараканова, считавшего, что Анна, будучи центральным персонажем, «не имеет “своей” лейттемы, у неё нет “темы-портрета”» [10, с. 49]. Но ведь, как уже отмечалось, сам композитор в заголовках практически всех частей сюиты указывает её имя (оно есть и в названиях 11-ти из 21-й сцен балета). Не будет, видимо, ошибкой сказать, что весь основной материал произведения (и лейттемы в том числе) так или иначе связан с главной героиней, внутренняя жизнь которой и составляет содержание музыки. Об этом, в сущности, применительно к балету говорит и М. Тараканов: «Тематическая система... всегда, во всех смысловых модификациях лейттем или лейтинтонаций, связана с главной героиней, неизменно сопутствует ей» [там же]. Можно сказать, что Анна, не имея ни одной лейттемы как некоего яркого и лаконичного клише, наделена особым рода макролейттематизмом, совокупляющим практически весь основной материал.

В первую очередь, с её трагедией связан, согласно наблюдению М. Тараканова,

целый лейтинтонационный комплекс *Lamento*⁵, который сконцентрирован в первом номере. В нём определяющее семантическое значение имеет полутоновое и тритоновое интонирование как выражение эмоции страдания. Уже изначально такое интонирование способствует созданию большого напряжения и внутреннего «драматизма переживания», которое вплоть до финала будет постепенно усиливаться (пример 1).

Мелодическая линия первотематизма рассредоточена между скрипкой, клар-

Пример 1.

№1 «Дурное предзнаменование»

нетом и флейтой (см. пунктир), что не сглаживает, а даже обостряет значение характерной интервалики. Да и в образующихся между голосами созвучиях основными конструктивными интервалами являются те же тритон и секунда (*f-h*; *f-es-h*; *g-e-cis*; *gis-a-b*). Краткие появления лейткомплекса *Lamento* в других частях, в частности, в № 3 «Ложь Анны» и № 4 «Бунт Анны», всегда узнаваемы, несмотря на тембральные, фактурные, ритмические и некоторые другие изменения.

Данный интонационный комплекс мало похож на тему-мотив в её традиционном понимании, как, впрочем, и другие лейттемы. Свойственные им структурная неопределенность и текучесть, а в данном случае ещё и почти пуантилистическое рассредоточение мелодической линии по разным инструментам и октавам, придают всей музыкальной ткани сквозной характер развития, создают ощущение не-

посредственного, живого и непрестанно меняющегося настроения и чувства.

В первой части «Дурное предзнаменование» выделяются ещё два лейтмотивных образования: ритмоформула рока (судьбы) и цитируемой темы П. Чайковского “*Andante ma non tanto*” из третьей части Второго струнного квартета. Тема рока, с одной стороны, имеет такие устоявшиеся в истории музыки характеристики, как мотив остинатно пульсирующих тонов, передаваемый из одного голоса в другой, и органнй пункт. С другой стороны, ирреально звучащие флажолетты арф и терпкая восьмитоновая полигармония, объединяющая квартаккорд в нижнем регистре (*d-g-c*) и большой септаккорд с двойной септимой в среднем и верхнем регистрах (*h-dis-fis-a-ais*) при тишайшей динамике (*ppp*) дают необычный художественный результат, вынуждая как бы прислушиваться и создавая атмосферу настороженности и тревоги. При этом постоянные сбивы пульсирующих четвертей на половинные создают эффект неустойчивого дыхания и прерывистого сердцебиения. Тема рока (судьбы), традиционно имеющая надчеловеческий характер, в данном случае трактована иначе. Она словно бы идёт изнутри сознания героини, предчувствующей трагедию, что и отражено в заглавии части – «Дурное предзнаменование».

Выбор в качестве цитаты темы из третьей части Второго квартета – одного из лучших образцов лирики Чайковского – сам композитор объяснял её соответствием стилистике времени, в котором происходит действие романа. И действительно, тема из камерного сочинения Чайковского (которое в XIX веке вполне могло звучать в аристократических салонах) можно считать своего рода «эстетическим знаком» эпохи, о чём пишет, в частности, Л. Генина [1, с. 24]. Связи с третьей частью квартета обнаруживаются и в других лей-

тинтонационных комплексах, в том числе в уже рассмотренном *Lamento*, пронизанном теми же интервалами малой секунды и тритона, что явно выделяются в теме Чайковского.

Цитатно Щедрин использует только мелодию, помещая её в новый гармонический контекст. При сложных хроматизированных созвучиях она сохраняет тональную определённую, хотя её строй (*gis-moll*) относительно квартета изменён. Ещё два раза цитата из Чайковского появится в № 4 «Бунт Анны». Здесь её соль-минорное проведение у трубы на форте-фортиссимо получает характер волевой, утверждающий; последующее же проведение у челесты в сопровождении сонорного пласта звучит таинственно и завораживающе (этот фрагмент в балете возникал в сцене сновидений).

Аллюзиями на стиль Чайковского проникнуты и другие темы, также связанные со сценами внешней, светской жизни. Правда, как уже говорилось, в чистом виде в партитуре «Романтической музыки» сохранилась лишь тема котильона (начало № 2 «Любовь Анны», где, собственно, и завязывается сюжет), напоминающая полётные лирические мелодии Чайковского.

Темам, отсылающим к стилю XIX века, противостоят авторские, из чего и складывается особого рода «конфликт двух музык». Любопытно рассмотреть дальнейшее развитие цитаты: если в первом номере она звучит в своём тембре струнных, то в четвёртом – в тембре трубы, в котором раньше была изложена и лейттема любви. Она – своего рода знак принадлежности героини к светскому обществу. В этом и состоит её трагедия: Анна восстаёт против своего же окружения, но и существовать вне его пределов, законов, условностей не может. Такое трагическое разрешение конфликта созвучно одной из важных для романтизма тем – противосто-



яния героя и общества. И Анна выступает здесь как характерный романтический герой, обуреваемый множеством сильных страстей, мятущийся в поисках идеала.

Наибольшее развитие в сюите получает лейттема любви, звучащая во всех частях, кроме первой. Её отличает непрерывное восходящее движение и текучесть, отсутствие чёткого структурного членения. В

четвёртом такте в ней сформировывается интонационное зерно, состоящее из восходящей кварты (собственно хода подъёма) и следующей затем, как бы «соскальзывающей», нисходящей секунды, лишаящей кварту привычной для неё активности (пример 2). Отчасти в силу обозначенных особенностей тема лишена тональной ясности и определённости, по характеру же – приближена к вагнеровскому типу «бесконечной мелодии», выражающей состояние томления.

В развитии и преобразении лейттемы любви, пронизывающей всю сюиту, отражаются основные этапы трагедии. Уже в № 2 «Любовь Анны» она проводится сначала в мягком, но экспрессивном тембре виолончелей и контрабасов, во второй раз – у трубы на фортиссимо как некий вызов (пример 3). Её окончательная трансформация происходит в № 4 «Бунт Анны», где учащается ритмическое движение, а восходящая линия мелодии становится не

столь интенсивной, она как будто «топчется» на месте, при этом, что особенно важно, кварты превращаются в напряжённые тритоны (пример 5).

Каренин охарактеризован отдельной темой, которая в «Романтической музыке» звучит лишь в № 3 «Ложь Анны» поочередно с лейттемой любви, что создаёт своего рода эффект диалога. Обычно его

Пример 2.

№ 2 «Любовь Анны».
Лейттема любви у виолончелей и контрабасов, т. 146

Пример 3.

№ 2 «Любовь Анны».
Варьированное проведение у трубы, т. 231

Пример 4.

№ 3 «Ложь Анны».
Скрипки, т. 15

Пример 5.

№ 4 «Бунт Анны».
Скрипки, т. 75

Пример 6.

№ 5 «Сны Анны».
Скрипки, т. 8

Пример 7.

№ 6 «Гибель Анны».
Скрипки, т. 1

образ, в соответствии с большей частью описаний (как музыки, так и романа), трактуется негативно – ведь он вырисовывается словно бы глазами Анны, которую тяготят его чувства. Поэтому образ Каренина становится символом холодного и безучастного к человеческим страданиям общества, символом бездушного начала. Думается, однако, что трактовка Щедрина не столь однозначна. Не случайно тема Каренина наделена им особой интонационной ролью с большой ролью тритонов. В № 3 «Ложь Анны» обе темы – и Каренина, и любви – звучат на фоне характерно «кареинского» аккордового сопровождения. И именно в этом номере при втором проведении лейттемы любви кварта в ней впервые заменяется на нисходящий тритон (пример 4). При последующих проведениях лейттемы, начиная с № 4, её напряжённость всё более нарастает, что связано в немалой мере опять же с увеличением роли тритоновости. Лишь в предпоследнем номере «Сны Анны» (пример 6) тема любви оказывается близкой своему изначальному облику «бесконечной мелодии». Но и на этот раз включаются новые средства дра-

матизации – нервный ритм, специфически предельные мотивы с шестнадцатыми.

Собственно предмет любви Анны – Вронский – не имеет своего музыкального портрета. Он как будто идеальный образ, созданный воображением Анны. Возможно, в таком драматургическом решении просматривается авторская трактовка сюжета в ракурсе одной из центральных для искусства XIX века идей – недостижимости идеала.

Самобытное преломление романтических традиций обнаруживается и в жанровой природе рассматриваемого произведения. Многие из описанных особенностей говорят о подспудно проявляемых в условиях многочастной композиции чертах одностанной поэмы. По меньшей мере, три принципа свидетельствуют об этом: моноинтонационная природа произведения, наличие литературной подосновы, наделённой сюиту повествовательностью, нарративностью, «прочитываемой» через становление и развитие лейттем, и постепенное усиление в этих условиях сомкнутости разделов, достигшей предела на границе пятой и финальной частей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Дебюсси это, к примеру, «Романтический вальс», у Метнера – «Романтическая соната», в чём, быть может, как бы реализовалось первоначальное намерение Шумана назвать «Большой романтической сонатой» свой «Венский карнавал» [14; с. 448].

² Традиция эта согласуема с некоторыми тенденциями западной музыки. Один из их воплощений и глава своего рода школы американских неоромантиков Джордж Рокберг сказал в начале 1960-х годов: «После абстракционизма – что дальше?», – ответ ясен: «Новый романтизм» [Цит.: 15, р. XXIV].

³ Эта мысль прослеживается в статье О. Синельниковой «Фортепианные концерты

Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства» [8].

⁴ Произведения Ш. Алькана отличаются исключительной технической сложностью, в некоторых случаях (24 этюда: ор. 35, ор. 39) превосходя по технической изощрённости даже Трансцендентные этюды Ф. Листа.

⁵ Определение *Lamento* использовал сам Щедрин, проводя аналогию с эпохой Барокко, когда оно относилось к вокально-инструментальным сочинениям скорбного характера и стало символом страдания. В ранее написанной композитором оратории «Ленин в сердце народном» (1969) первая и третья части, соответственно их скорбному характеру, названы «Ламенто».

ЛИТЕРАТУРА

1. Генина Л.С. «Анна Каренина»: театр чувств // Сов. музыка. 1972, № 10. С. 18–32.
2. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Родион Щедрин: музыка идёт к слушателю // Сов. музыка. 1983, № 1. С. 8–28.
3. Дунаев В. От монолога к полифонии [Беседа с Родионом Щедриным] // Сов. культура. 1989, № 137 (6705). С. 11.
4. Комиссинский В.Г. О драматургических принципах Р. Щедрина. М.: Сов. композитор, 1978. 191 с.
5. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1977. 206 с.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. I. Антология / сост. Ал.В. Михайлов, В.П. Шестаков; ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. 415 с.
7. Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дис. ... док. искусствоведения. М., 2013. 62 с.
8. Синельникова О.В. Фортепианные концерты Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 481–499.
9. Тараканов М.Е. Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина» // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1977. С. 124–154.
10. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. 326 с.
11. Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 567 с.
12. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
13. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 318 с.
14. Шуман Р. Письма Т. 1: 1817–1840 / сост., научн. ред., вступ. ст. и коммент. Д.В. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 525 с.
15. George Rochberg. A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works / Ed. by Joan DeVee Dixon. New York, 1992. 684 p.

Об авторе:

Миловкина Марина Валентиновна, аспирант, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия); научный руководитель – Е.Б. Трёмбовельский, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств. **ORCID: 0000-0001-5085-6219**, 79525475583@ya.ru

REFERENCES

1. Genina L.S. «Anna Karenina»: teatr chuvstv [*Anna Karenina: Theatre of Feelings*]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1972, № 10, pp. 18–32.
2. Grigor'ev L.G., Platek Ya.M. Rodion Shchedrin: muzyka idet k slushatelyu [Rodion Shchedrin: Music Goes to the Listener]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1983, No. 1, pp. 8–28.
3. Dunaev V. Ot monologa k polifonii [Beseda s Rodionom Shchedrinym] [From monologue to polyphony [Conversation with Rodion Shchedrin]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1989, № 137 (6705), p. 11.
4. Komissinskiy V.G. *O dramaturgicheskikh printsipakh R. Shchedrina* [On Dramaturgical Principles of R. Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 191 p.

5. Likhacheva I. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Musical Theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 206 p.
6. *Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka. V 2-kh tomakh. Tom I. Antologiya* [Musical Aesthetics of 19th Century Germany. In 2 volumes. Vol. I. Anthology]. Compiled by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov; Editor N.G. Shakhnazarova. Moscow: Muzyka, 1981. 415 p.
7. Sinel'nikova O.V. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Rodion Shchedrin's Art in the Context of an Epoch: Constants and Metamorphoses of Style: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2013. 62 p.
8. Sinel'nikova O.V. Fortepiannye kontserty Rodiona Shchedrina i osobennosti sovremennogo ispolnitel'stva [Piano Concertos by Rodion Shchedrin and peculiarities of modern performance]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykovedenie. Paralleli i vzaimodeystviya: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 6–9 aprelya 2009 goda* [Performing Arts and Musicology. Parallels and Interactions: collected articles based on International scientific conference on 6–9 April 2009]. Moscow: Chelovek, 2010, pp. 481–499.
9. Tarakanov M.E. Muzykal'naya kontseptsiya baleta R. Shchedrina «Anna Karenina» [Musical Concept of Shchedrin's Ballet “Anna Karenina”]. *Muzykal'nyy sovremennik: sbornik statey. Vypusk 2* [Musical contemporary: collection of articles. Issue 2]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977, pp. 124–154.
10. Tarakanov M.E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Work of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 326 p.
11. Tarakanov M.E. *Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga* [Musical Theatre of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 567 p.
12. Kholopova V.N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [Way on the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
13. Kholopova V.N., Kholopov Yu.N. *Anton Vebern: zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern: life and works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 318 p.
14. Shuman R. *Pis'ma Tom 1: 1817–1840* [Letters Vol. 1: 1817–1840]. Compiler, scientific editorial board, introductory article and comments by D.V. Zhitomirsky. Moscow: Muzyka, 1970. 525 p.
15. George Rochberg. *A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*. Ed. by Joan DeVee Dixon. New York, 1992. 684 p.

About the author:

Marina V. Milovkina, Post-graduate student, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia); Scientific adviser – E.B. Trembovelsky, Honored Art Worker of the Russian Federation, PhD (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department of the Voronezh State Institute of Arts, **ORCID: 0000-0001-5085-6219**, 79525475583@ya.ru



Л.В. ВОРОБЬЁВА, Е.Р. СКУРКО*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-1903-5209**ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского

Статья посвящена некоторым вопросам изучения жанра баллады. Главная задача – обозначить параметры жанрового канона и показать особенности его претворения в первой русской инструментальной балладе, автором которой явился Иван Фёдорович Ласковский. Обобщаются связанные с жанровым канонами типологические свойства инструментальной (фортепианной) баллады – как западноевропейской, так и отечественной. Сочинение И.Ф. Ласковского анализируется с точки зрения соответствия параметрам жанрового канона баллады на уровне содержания (тематика, типы образов, поэтика), драматургии, внутрижанровой структуры, формы, средств музыкальной выразительности. В то же время в трактовке жанра, в стилистике произведения выявляются некоторые собственно национальные черты, такие как доминирующая роль эпической составляющей в триаде эпос–лирика–драма, опора на интонационно-жанровые структуры, типичные для русской музыки. Подчёркиваются новые для отечественной инструментальной музыки принципы драматургии и формообразования, оказавшиеся перспективными с точки зрения развития русского музыкального искусства XIX века.

Ключевые слова: баллада, жанровый канон баллады, вокальная баллада, инструментальная баллада, Иван Ласковский, драматургия, форма.

Для цитирования / For citation: Воробьева Л.В., Скурко Е.Р. Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 19–30. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.019-030

LIDIYA V. VOROBYOVA, EVGENIYA R. SKURKO*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia**ORCID 0000-0002-1903-5209**ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Genre Canon of the Ballad and its Implementation in the Piano Opus by I. Laskovsky

The article is devoted to some questions of the study of the ballad genre. The main task is to indicate the parameters of the genre canon and to show the peculiarities of its realization in the first Russian instrumental ballad, the author of which was Ivan Fedorovich Laskovsky. The typological properties of instrumental (piano) ballads of both Western European and Russian origin are generalized in

connection with the genre canon. I.F. Laskovsky's work is analyzed from the point of view of compliance with the parameters of the ballad genre canon at the level of content (subject matter, types of characters, poetics), drama, intra-genre structure, form, and means of musical expression. At the same time in the interpretation of the genre and the stylistics of the work some proper national features are distinguished, such as the dominating role of the epic element in the triad of epos-liric-drama, the reliance upon the intonation-genre structures typical of Russian music. The author emphasizes the principles of dramaturgy and phrasing new for the Russian instrumental music which proved to be perspective from the point of view of the development of the Russian musical art in the 19th century.

Keywords: ballad, ballad genre canon, vocal ballad, instrumental ballad, Ivan Laskovsky, dramaturgy, form.

История изучения жанра баллады в литературоведении и отечественном музыкознании отмечена многообразием проблематики. В поле зрения исследователей как зарубежных, так и отечественных, попадают вопросы происхождения жанра, периодизации процесса его становления, поэтики, внутрижанровой типологии. В этом же ряду – выявление характерных художественных закономерностей, присущих жанру, в том числе стилистических особенностей, драматургии, формы. Отсюда непрекращающийся интерес к данному феномену со стороны литературоведов, музыковедов: от первых исследований В.М. Жирмунского [14], Д.М. Балашова [5; 21], В.П. Аникина [2], В.А. Цуккермана [26], Л.А. Мазеля [19] и других до фундаментальных трудов последних десятилетий М.Г. Долгушиной [13], О.В. Бегичевой [6].

В данном контексте особое место занимает проблема жанрового канона, сложившегося в народной балладе и получившего разнообразную интерпретацию в балладе авторской. Так, определяя на основе анализа содержания жанровый архетип романтической баллады, О.В. Бегичева выделяет две типологические разновидности: *табуированную* и *национально-историческую*¹. Однако анализ жанра

в исторической ретроспективе с акцентом на его типологических принципах позволяет внести некоторые дополнения в сложившуюся парадигму.

Цель данной статьи – обозначить основные параметры жанрового канона и показать особенности его претворения в первой русской инструментальной балладе, автором которой явился Иван Фёдорович Ласковский. При этом за основу принимается определение А.Ф. Лосева: канон – это «количественно-структурная модель художественного произведения того стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования из местного множества произведений» [18, с. 15].

Известно, что в отечественной культуре, как и в западноевропейской, основные параметры жанрового канона баллады формируются в народном музыкально-поэтическом творчестве с XIII века [5; 21] и складываются в систему к позднему Средневековью [11, с. 7]. В дальнейшем на каждом этапе развития баллады: Возрождения, Нового времени, Просвещения и романтизма, рубежа XIX–XX веков в Западной Европе и классицизма, романтизма, рубежа XIX–XX веков в отечественной культуре – ключевые принципы канона прослеживаются на основе «па-



мяти жанра» (М. Бахтин)². В то же время они получают индивидуальное воплощение в зависимости от национальных традиций той или иной художественной культуры, стиля композитора, содержания произведения.

В итоге главными параметрами *канона русской баллады* становятся³:

– *синтетический характер жанра*, соединившего на раннем этапе черты рассказа и песни, в том числе былин и протяжных песен;

– *архаические элементы поэтики*, которые «могут легко возникать вторично, могут существовать в виде поверья, предания, элемента сказочного сюжета или попросту мёртвой поэтической схемы, лишённой конкретного (старого) содержания» [5, с. 17];

– *синтетический тип драматургии* (эпика–лирика–драма), для которого характерны доминирующая роль *эпической* составляющей, усиление драматизма по мере развития сюжета и присутствие лирического начала с разной степенью лирико-эпической или лирико-драматической окраски;

– *композиционная структура*, в основе которой – одноэпизодность драматического конфликта, повторность эпизодов с напряжённым драматическим нарастанием, тенденция к преодолению классической формы в сторону большей свободы.

При этом в своем роде «метазакономерностью» становится *нарративный* характер музыки, который наряду с отмеченными выше особенностями оказывается основой баллады.

В данной статье мы ограничиваемся хронологическими рамками I половины XIX века – романтическим периодом в истории баллады. Нельзя не согласиться с высказыванием О.В. Бегичевой о том, что музыкальная баллада стала жанром-

репрезентантом романтизма, воспринявшим от своих предшественников «идейную свежесть, неисчерпаемую смысловую глубину, предельную степень выражения эстетической эмоции» [6, с. 5].

В развитии русской авторской баллады в эпоху романтизма можно выделить *два периода*: доглинкинский (рубеж XVIII–XIX веков) и связанный с творчеством М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского (I половина XIX столетия), границей которого стало появление фортепианной баллады И.Ф. Ласковского.

Первый этап характеризуется созданием вокальных образцов жанра композиторами-любителями, такими как А.А. Плещеев, В.С. Алферьев, Игнац фон Гельд, Гесс де Кальве, Л. Маурер и другие. Исследователи справедливо отмечают непосредственное воздействие немецкой вокальной баллады на музыкальную [8; 9; 13; 17] – тенденция, типичная и для русской поэзии, где первые образцы жанра в творчестве П.А. Катенина, В.А. Жуковского представляли собой переводы баллад Бюргера, Гёте, Шиллера, Уланда [22]. К данному периоду также относится творчество А.Н. Верстовского, долгое время считавшегося создателем балладного жанра в русском романсе [16, с. 267].

Выявляя признаки жанрового канона баллады на этом этапе, необходимо подчеркнуть, что, в продолжение традиции русской народной баллады, в содержании, характере изложения сюжета первых образцов доминирующую роль по-прежнему играет имманентное *эпическое* начало, дополненное *лирико-драматическими оттенками*. При этом уже в ранних музыкальных балладах намечается тенденция сквозного композиционно-драматургического развития, обусловленная законами жанра. Это проявляется на всех уровнях текста: содержания, драматургии, лексики, трактовки фортепиано.

Так, драматургия баллады А. Плещеева «Светлана» (на сл. В. Жуковского) в соответствии с сюжетом развивается в типичном для жанрового канона ключе: от эпически-повествовательного тона, который вводит в содержание литературного первоисточника, через лирический образ главной героини – Светланы – к нарастающей драматизму.

Бытование баллады в *условиях домашнего или салонного музицирования* во многом определяет некоторые её собственно музыкальные черты. Прежде всего, следует отметить доминирующую роль *песенно-романсовой стилистики*, основу которой составляет «интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев). В то же время данная особенность восходит и к архетипическим свойствам баллады.

Важная тенденция в развитии жанра связана с постепенным *изменением функции фортепианной партии* от аккомпанирующей к конкретизирующей содержание поэтического текста, что проявляется в *звукоизобразительной трактовке* инструмента – новом качестве камерно-вокальной музыки начала XIX века. Другой характерной чертой вокальной баллады на данном этапе становится *театральность*. Так, в балладе Плещеева «Светлана», по наблюдению исследователя, «ясно выделены монологи и диалоги действующих лиц, присутствует ощущение мизансцены» [2, с. 159]. Верстовский называет свои баллады «драматическими кантатами», где о чертах театральности свидетельствуют яркая контрастность, частая смена сюжетных ситуаций, напряжённый тон повествования.

Основные параметры жанрового канона баллады, наметившиеся в камерно-вокальной музыке доглинкинского периода, усиливаются в творчестве Глинки и Даргомыжского⁴. Композиторы создают

в своих вокальных опусах образцы нового для стилистики русской баллады речитативного, декламационного стиля, который получает продолжение в дальнейшем развитии жанра. Это связано с изменением отношения к слову (особенно у Даргомыжского) и отсюда – с большей рельефностью образов, в своём роде театрализацией жанра, дальнейшим расширением функции фортепианной партии. В результате, несмотря на сохранение в целом куплетной основы формы, происходит усиление роли сквозного развития, арочных связей, тематических реминисценций и ряда других принципов, непосредственно вытекающих из характера содержания и способствующих целостности формы⁵.

Переломным моментом истории отечественной баллады оказывается *модуляция данного жанра в область инструментальной музыки*, связанная с появлением в середине XIX века *фортепианной баллады И.Ф. Ласковского*. Причем, если в западноевропейской музыке камерно-вокальный и инструментальный варианты жанра появились практически одновременно и развивались параллельно⁶, то в русской музыке этот процесс носил асинхронный характер с временным смещением в несколько десятилетий.

Связь инструментальной (фортепианной) баллады, и отечественной, и западноевропейской, с жанровым канонам проявляется в следующих типологических свойствах:

– *синтетическом характере драматургии*, основанной на взаимодействии эпоса, лирики и драмы, где эпическое связано с рассказом, описанием места действия, лирическое – с героем, драматическое – с конфликтным развитием сюжета [3];

– *чертах театральности* – особенно в программных балладах – благодаря ис-



пользованию типичных сюжетных ситуаций, в которые попадает лирический герой, таких как скачка, фантастика и другие;

– *композиционной свободе и пластичности формы*, непосредственно подчинённой программному содержанию произведения и получившей название балладной, или поэмой, или свободной смешанной (Л. Мазель).

В результате, как пишет О. Соколов, «создаётся музыкальный эквивалент народно-песенных, а одновременно и поэтических произведений этого жанра, “эпических по сюжету и лирико-драматических по форме”» [23, с. 56].

Отмеченные закономерности жанрового канона обнаруживаются в *Балладе Ласковского* (1799–1855)⁷, современника Шопена, Шумана, Мендельсона, оказавших значительное воздействие на жанровую систему его творчества, а также на музыкальную стилистику произведения. Данную особенность подчёркивает А. Цукер в статье «Иван Ласковский – забытый русский талант»: «Придерживавшийся лирико-романтического направления в русской фортепианной музыке, он (Ласковский – Л.В.) последовательно переносил на её почву достижения в этой сфере Вебера и Шуберта, Мендельсона и Шопена» [24]. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствуют преобладающие в творчестве композитора произведения малых форм (мазурки, вальсы, ноктюрны, песни без слов и др.), что обусловлено как традицией салонного музицирования, широко распространённой в русской культуре XIX века, так и влиянием композиторов-романтиков [24, с. 79]⁸.

Вместе с тем Ласковский создаёт произведение, отмеченное национальными чертами, что выделяет его балладу среди фортепианных опусов современников. Баллада Ласковского – не программное

сочинение, однако в силу жанровой определённости тем и образов, их театральной рельефности и характерной логики развития выстраивается некий скрытый сюжет («иллюзия программности», по выражению Бегичевой).

Жанровый канон с его «устремлённостью сквозного развития *от эпико-лирической завязки к драматической* <...> развязке» ([7, с. 70]. *Курсив мой – Л.В.*) раскрывается на уровне *драматургии и композиции* фортепианной баллады Ласковского, построенных по принципу «*от расчленённости к слитности*»: от сопоставления относительно законченных контрастных разделов к их сквозному развитию. Подобный путь, как известно, лежит в основе многочисленных образцов свободных или смешанных форм Шопена, Листа, Шумана. В русской музыке именно баллада Ласковского стала первым образцом такого рода.

При этом *трактовка драматургической триады* Ласковского имеет определённые отличительные черты. В большинстве инструментальных баллад XIX века, как правило, зачином становилась эпическая тема. Вместе с тем в произведении Ласковского данные три компонента выступают в иных функциональных и смысловых сопряжениях по сравнению с западноевропейскими балладами. Одна из особенностей баллады Ласковского заключается в том, что, в отличие от балладных образцов XIX века *с эпическим вступлением-зачином* (в своём роде «образ рассказчика») и последующей лиризацией, драматизацией сюжета, она открывается *драматическим вступлением*, изначально настраивающим на дальнейшие бурные события. В свою очередь, репрезентантом эпического становится неторопливая напевная основная тема с чертами мар-

шевости, выполняющая в драматургии баллады функцию начала повествования⁹ (пример 1).

Пример 1.

И. Ласковский.
Баллада, тт. 6–11



Более того, доминирующая роль эпической составляющей становится едва ли не главной специфической чертой драматургии Баллады. Эпическое оказывается неотъемлемой частью лирики, придаёт последней уравновешенно-объективный характер (в отличие от образа лирического героя в балладах западноевропейских композиторов-романтиков). Такова вторая повествовательно-лирическая тема экспозиции (пример 2)¹⁰.

Пример 2.

И. Ласковский.
Баллада, тт. 17–21



Её образно-жанровым продолжением становится тема средней части, где одноимённый мажор (*Fis-dur*), а также связанные с жанром колыбельной оstinатный «убаюкивающий» ритм аккомпанемента, диатонический характер мелодии попечного строения создают безмятежный лирический образ с эпической «подсветкой» (пример 3).

Пример 3.

И. Ласковский.
Баллада, тт. 47–54



Если рассмотренные темы-образы воплощают эпику–лирику, то тема вступления – знак тревоги, порыва, смятения – становится главным источником драматизма, конфликтности. Острый маршевый пунктирный ритм в сочетании с разорванными паузами краткими мотивами в октавном удвоении, с одной стороны, и лирические интонации «вздоха» – с другой, придают ей черты театральности и образуют диалог, что в целом коррелирует с одним из отмеченных выше параметров жанрового канона баллады (пример 4).

Пример 4.

И. Ласковский.
Баллада, тт. 1–6



Кроме того, тему вступления можно считать интонационным предвестником будущих тем: первый маршевый элемент с активным фанфарным ходом, подчёркнутым пунктирным ритмом станет интонационной основой главной темы, а секундовые интонации «вздоха» – лирических тем. Это позволяет говорить о приближении композитора к методу монотематизма, основополагающему для поэзных форм западноевропейской музыки XIX века, и прежде всего – Листа.

В дальнейшем вторжение материала темы вступления в мир колыбельной, интенсивное мотивно-разработочное развитие способствуют переключению действия из эпики–лирики в драму на грани средней части и репризы сложной трёхчастной формы¹¹. Более того, интенсивное разви-



тие материала вступления, стремительное нарастание темпоритма захватывают репризный раздел, образуя динамическую репризу «продолжающегося действия» (термин В. Бобровского) и приводят к генеральной кульминации – драматической вершине всего произведения. В этом находит отражение один из главных параметров жанрового канона «от расчленённости к слитности», что влечёт за собой характерный для балладных форм результат – трансформацию начальной эпической темы-образа в остродраматический, её сжатие до двух тактов и дальнейшее волновое развитие (пример 5)¹².

Пример 5.

И.Ф. Ласковский.
Баллада, тт. 110–119



В этом Ласковский следует логике композиционно-драматургического развития, характерной для баллад и скерцо Шопена, одночастных композиций Листа. Реминисценция же темы колыбельной в заключительных тактах Баллады звучит как сожаление о несбыточном (типичный мотив романтической поэтики!), вызывая аналогию с завершением Баллады *F-dur* Шопена.

Сквозная драматургия в проекции на композицию приводит в ней к образованию полифункциональной свободной, смешанной формы, объединяющей сложную трёхчастную с некоторыми признаками сонатности, рондальности и вариантности, – одного из параметров жанрового канона баллады, отмечавшегося выше.

Как было показано, композиционную основу сочинения Ласковского образует

трёхчастная форма. Однако яркость контрастов, интенсивность сквозного развития, роль связующих и разработочного разделов свидетельствуют о проявлении в Балладе *черт сонатности*¹³. С этой точки зрения функцию главной партии выполняет маршевая тема в *fis-moll* (пример 1). В свою очередь, тема середины (пример 2), которая проводится в экспозиции в *A-dur*, вызывает ассоциацию с побочной партией¹⁴. Разработочный раздел, основанный на интенсивном развитии материала вступления, приводит к трансформированной репризе главной темы.

Черты рондальности в композиции баллады возникают благодаря особой роли темы вступления, многократным вторжениям её интонационного материала, о чём речь шла ранее.

Вариационность, вариантность, характерные для свободных, смешанных форм (особенно «листовского типа»), в балладе Ласковского обусловлены отмечавшейся образно-драматургической близостью трёх тем (примеры 1, 2, 3), представляющих типичный для вариантной формы «ряд родственных запечатлений одной художественной задачи» (определение В. Цуккермана: [25, с. 90]). Этому способствуют песенно-жанровая природа тем, их интонационное родство, а также аналогии с куплетной формой в изложении каждой темы – особенности, идущие от народной песенности и, как известно, определяющие стилистику русской музыки XIX века.

Таким образом, И. Ласковский создаёт произведение, близкое западноевропейской романтической традиции. Связь рассмотренного опуса с жанровым канонам баллады раскрывается в логике сюжетно-драматургического развития, в интонационной природе тематизма, в полифункциональности формы, объединяющей черты сквозной динамизированной трёхчастно-

сти, свободно трактованных сонатности, рондальности, вариантности. Об этом же свидетельствуют черты *монотематизма*, одного из важнейших методов романтического формообразования.

В то же время *доминирующая роль эпического* начала в условиях синтетического типа драматургии, претворение интонационных, ладовых, ритмических принципов, идущих от русской песенности, обуславливают художественное своеобразие данного сочинения.

Фортепианная Баллада Ласковского сыграла важную роль в истории русской

инструментальной музыки: впервые применённые в ней новые принципы драматургии и формообразования оказались чрезвычайно перспективными для композиторского творчества. Симфоническая поэма «Тамара» и фортепианная фантазия «Исламей» Балакирева, симфоническая баллада «Воевода» Чайковского, разнообразные интерпретации баллады как «первичного жанра» композиторами второй половины XIX–XX веков служат наглядным подтверждением сказанного и открывают дальнейшие пути к исследованию заявленной проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первым в отечественном балладоведении классификацию баллад по типам содержания предложил в 1916 году В.М. Жирмунский в своей статье «Английская народная баллада» [14], определив три внутрижанровые разновидности баллады, такие как эпическая, лирико-драматическая, или романтическая, и разбойничья.

² Эпицентр популярности жанра, по мнению исследователя, приходится на конец XIX–начало XX века» [6, с. 5].

³ Многие из них совпадают с западноевропейской балладой.

⁴ Таковы баллады «Ночной смотр» (1836) и «Стой, мой верный, бурный конь» (1840) М.И. Глинки, «Свадьба» (1834), «Мой суженый, мой ряженный» (1843), «Старый капрал» (1858) и другие баллады А.С. Даргомыжского.

⁵ Обозначенные закономерности требуют отдельного подробного изучения.

⁶ Можно в качестве примеров назвать баллады «Лесной царь» (1815) и «Скиталец» (1822) Шуберта, вокальные и хоровые баллады Шумана (1840–начало 1850-х годов), фортепианные баллады Шопена (1830–начало 1840-х), вокальные и фортепианные баллады Ф. Мендельсона, Ф. Листа, И. Брамса (1850-е годы), Э. Грига (1870-е годы) и др.

⁷ Дата создания неизвестна: предположительно 1840–1850-е годы.

⁸ Одним из аргументов может служить и факт, на который обращает внимание М.А. Балакирев в одном из его писем к С.Н. Лалаевой от 26 июля 1909 года: «Мне было лет 15, когда мне пришлось познакомиться с Ласковским. Он был первым, от которого я услышал частицу *h-moll*’ной сонаты Шопена, о которой до того времени не имел понятия, хотя я уже знал его Первый концерт и другие его сочинения, которые всегда на меня производили глубокое впечатление» [4, с. 15]. К моменту создания сонаты (1841) Шопен уже был автором всех своих баллад, которые, можно предположить, были известны Ласковскому. Об «отзвуках Шопена» в мазурке *b-moll* также пишет А.Д. Алексеев [1, с. 72].

⁹ Тональность Баллады – *fis-moll*.

¹⁰ Данная тема (тональность *A-dur*) выполняет функцию середины простой трёхчастной формы с динамизированной репризой, в которой излагается главная тема. О других её композиционных функциях речь пойдёт далее.

¹¹ Об этом свидетельствуют смена *p*, *molto espressivo* на *sf*, *f*, *ff*, *feroce*, цепи параллельных проведений по тональностям мажоро-минорного родства (*D-dur*, *G-dur*) и неразрешённых диссонансов.

¹² Причём высокий динамический, драматургический уровень происходящих музы-



кальных «событий» сохраняется до конца репризного раздела и далее в коде.

¹³ На признаки сонатной формы также обращают внимание С.И. Махней [20], А.М. Цукер [24].

¹⁴ Пропуск этой темы в общей репризе и проведение в коде, *Fis-dur*, близкой ей в образно-интонационном отношении темы средней части усиливает аналогию с сонатной формой (принцип функционального замещения).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М.: АН СССР, 1963. 272 с.
2. Аникин В.П., Круглов Ю.Г. Русское народное поэтическое творчество. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1987. 479 с.
3. Аппалонова И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Уфа, 2009. 231 с.
4. Балакирев М.А. Летопись жизни и творчества / отв. ред. Э.Л. Фрид. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
5. Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.
6. Бегичева О.В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.: типология и поэтика: дис.... д-ра искусствоведения: 24.00.01. М., 2019. 426 с.
7. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 2012. 338 с.
8. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. В 3 ч. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151 с.
9. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. В 3 ч. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
10. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке: проблемы анализа / сост. В.П. Бобровский. М.: Музыка, 1974. С. 219–245.
11. Воробьева Л.В. Из истории изучения жанра баллады в отечественной гуманитарной науке (литературоведение, музыковедение) // Наука об искусстве в XXI веке: материалы всероссийского (с международным участием) фестиваля науки в рамках III ежегодного научно-образовательного проекта «Школа молодых учёных» 5 ноября 2020 года. Уфа: УГИИ, 2021. С. 5–14.
12. Дергунова О.Н. Русская фортепианная баллада XIX века: дипл. работа / рук. С.И. Махней. Уфа, 2009. 93 с. (Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. Загира Исмаилова).
13. Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2010. 47 с.
14. Жирмунский В.М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады. М.: Наука, 1973. С. 87–103.
15. Ласковский И.Ф. Избранные произведения для фортепиано / сост. А.М. Цукер. М.: Композитор, 2020. 72 с.
16. Левашёва О.Е. Музыкальная литература I половины XIX века // История русской музыки: с древнейших времен до середины XIX века / общ. ред. А.И. Кандинского. М.: Музыка, 1990. С. 251–308.
17. Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Т. 1. Вып. 1. М.: Искусство, 1938. 360 с.

18. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 6–15.
19. Мазель Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М.: Сов. композитор, 1971. С. 159–208.
20. Махней С.И. И.Ф. Ласковский – создатель первой русской фортепианной баллады // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016. № 4–5. С. 139–141.
21. Народные баллады / вступ. ст., подг. текста и прим. Д.М. Балашова; общ. ред. А.М. Астаховой. 2-е изд. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 448 с.
22. Пронин В.А. Теория литературных жанров: учеб. пособие // URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj022.htm> (дата обращения 12.02.2021).
23. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Нижний Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
24. Цукер А.М. Иван Ласковский – забытый русский талант // Музыкальная академия. 2019. № 2 // URL: <https://mus.academy/authors/tsuker-anatoliy-moiseevich> (дата обращения 15.03.2022).
25. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 241 с.
26. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.

Об авторах:

Воробьёва Лидия Валентиновна, аспирант, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450076, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1903-5209**, lv.mhk@yandex.ru

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450068, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseev A.D. *Russkaya fortepiannaya muzyka. Ot istokov do vershin tvorchestva* [Russian Piano Music. From the Origins to the Peaks of Creativity]. Moscow: Akademiya nauk SSSR, 1963. 272 p.
2. Anikin V.P., Kruglov Yu.G. *Russkoe narodnoe poeticheskoe tvorchestvo* [Russian Folk Poetry]. 2nd edition. Leningrad: Prosveshchenie, 1987. 479 p.
3. Appalonoval I.V. *Zhanrovyy kanon simfonicheskoy poemy i ego prelomlenie v instrumental'noy muzyke XIX – nachala XX veka: dissertatsiya ...kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Genre canon of symphonic poem and its refraction in instrumental music of XIX – early XX century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Ufa, 2009. 231 p.
4. Balakirev M.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva* [Chronicle of Life and Creation]. Responsible editor E.L. Frid. Leningrad: Muzyka, 1967. 599 p.
5. Balashov D.M. *Istoriya razvitiya zhanra russkoy ballady* [History of the Russian ballad genre development]. Petrozavodsk: Karel'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1966. 72 p.
6. Begicheva O.V. *Romanticheskaya ballada v khudozhestvennoy kul'ture XIX–XX vekov: tipologiya i poetika: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya: 24.00.01* [Romantic ballad in the artistic culture of XIX–XX centuries: typology and poetics: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 24.00.01]. Moscow, 2019. 426 p.
7. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [Functional Bases of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 2012. 338 p.



8. Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. V 3 chastyakh Chast' 1: Ritmika* [Music and the Poetic Word. In 3 parts Part 1: Rhythmics]. Moscow: Muzyka, 1972. 151 p.
9. Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. V 3 chastyakh. Chast' 2: Intonatsiya. Chast' 3: Kompozitsiya* [Music and poetic word. In 3 parts. Part 2: Intonation. Part 3: Composition]. Moscow: Muzyka, 1978. 368 p.
10. Vieru N. Dramaturgiya ballad Shopena [The Dramaturgy of Chopin's Ballads]. *O muzyke: problemy analiza* [About Music: Problems of Analysis]. Compiled by V.P. Bobrovsky. Moscow: Muzyka, 1974, pp. 219–245.
11. Vorob'eva L.V. Iz istorii izucheniya zhanra ballady v otechestvennoy gumanitarnoy nauke (literaturovedenie, muzykovedenie) [From the history of the study of the ballad genre in national humanities (literature, music)]. *Nauka ob iskusstve v XXI veke: materialy vserossiyskogo (smezhdunarodnym uchastiem) festivalya nauki v ramkakh III ezhegodnogo nauchno-obrazovatel'nogo proekta «Shkola molodykh uchenykh» 5 noyabrya 2020 goda* [Science of Art in the XXI Century: materials of the All-Russian (with international participation) Festival of Science in the framework of the III annual scientific and educational project “School of Young Scientists” 5 November 2020]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv, 2021, pp. 5–14.
12. Dergunova O.N. *Russkaya fortepiannaya ballada XIX veka: diplomnaya rabota* [Russian piano ballad of XIX century: thesis]. Supervisor S.I. Mahney. Ufa, 2009. 93 p. (The manuscript is kept in the library of Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov).
13. Dolgushina M.G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Chamber Vocal Music in Russia in the first half of the XIXth Century: to the problem of connections with the European culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2010. 47 p.
14. Zhirmunskiy V.M. Angliyskaya narodnaya ballada [English Folk Ballad]. *Angliyskie i shotlandskie ballady* [English and Scottish Ballads]. Moscow: Nauka, 1973, pp. 87–103.
15. Laskovskiy I.F. *Izbrannye proizvedeniya dlya fortepiano* [Selected works for piano]. Compiled by A.M. Zucker. Moscow: Kompozitor, 2020. 72 p.
16. Levasheva O.E. Muzykal'naya literatura I poloviny XIX veka [Musical Literature of the First Half of the XIXth Century]. *Istoriya russkoy muzyki: s drevneyshikh vremen do serediny XIX veka* [History of Russian Music: from Ancient Times to the Middle XIXth Century]. Edited by A.I. Kandinsky. Moscow: Muzyka, 1990, pp. 251–308.
17. Livanova T.N. *Ocherki i materialy po istorii russkoy muzykal'noy kul'tury. Tom 1. Vypusk 1* [Essays and materials on the history of Russian musical culture. Volume 1. Issue 1.]. Moscow: Iskusstvo, 1938. 360 p.
18. Losev A.F. O ponyatii khudozhestvennogo kanona [On the Concept of Art Canon]. *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [Problems of Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa]. Moscow: Nauka, 1973, pp. 6–15.
19. Mazel' L.A. Nekotorye cherty kompozitsii v svobodnykh formakh Shopena [Some Features of Composition in Chopin's Free Forms]. Mazel' L.A. *Issledovaniya o Shopene* [Studies on Chopin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971, pp. 159–208.
20. Makhney S.I. I.F. Laskovskiy – sozdatel' pervoy russkoy fortepiannoy ballady [I.F. Laskovsky – Creator of the First Russian Piano Ballad]. *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii* [Modern trends in science and technology]. 2016. No. 4–5, pp. 139–141.
21. *Narodnye ballady* [Folk Ballads]. Introductory article, text preparation and notes by D.M. Balashov; general editorial by A.M. Astakhova. 2nd edition. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1963. 448 p.
22. Pronin V.A. *Teoriya literaturnykh zhanrov: uchebnoe posobie* [Theory of literary genres: textbook]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj022.htm> (12.02.2021).

23. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry: monografiya* [Morphological System of Music and its Artistic Genres: Monograph]. Nizhny Novgorod: NNGU, 1994. 220 p.

24. Tsuker A.M. Ivan Laskovskiy – zabytyy russkiy talant [Ivan Laskovsky – the forgotten Russian talent]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2019. No. 2 // URL: <https://mus.academy/authors/tsuker-anatoliy-moiseevich> (15.03.2022).

25. Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Works. Variation form]. Moscow: Muzyka, 1974. 241 p.

26. Tsukkerman V.A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Musical Genres and Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka, 1964. 160 p.

About the authors:

Lidiya V. Vorobeva, the postgraduate student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450076, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1903-5209**, lv.mhk@yandex.ru

Evgeniya R. Skurko, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450068, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru





**В.Е. НЕДЛИНА, М.Т. КОЙЛЫБАЕВА,
А.С. КАЛИБАЕВА, Н.В. ТРУТНЕВА**

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Казахский национальный женский педагогический университет*

г. Алматы, Казахстан

ORCID: 0000-0002-4200-5702

ORCID: 0000-0002-0539-5422

ORCID: 0000-0002-8021-496X

ORCID: 0000-0002-3003-6405

Трансформации национального стиля в диалоге культур: два типа композиции в казахской музыке

Проблема национального стиля в современном музыкальном искусстве Казахстана рассмотрена с позиции двух типов композиции: традиционного и европейски ориентированного (термины В. Юнусовой). На различных исторических этапах их взаимодействие осуществлялось разными методами: от обработок в духе русского ориентализма с европейской гармонизацией до деконструкции элементов традиционной композиции и реконструкции их в условиях авангардных и поставангардных техник. Отмечается расширение категории национального, хотя принципы цитирования и переинтонирования материала традиционной музыки всё же остаются наиболее значимыми для представителей многих национальных композиторских школ, включая казахстанскую. На основе анализа средств художественной выразительности и композиционных техник выявлено, что концепция двух типов композиции объясняет трансформации национального стиля в академической музыке: от метода художественно-гармонизационных обработок через ориентализм к конструктивно-этномузыкологическому подходу. Подчёркивается, что последний характерен для национально-авангардных сочинений.

Ключевые слова: музыка Казахстана, национальный стиль в музыке, традиционная композиция, европейски ориентированная композиция, межкультурное взаимодействие.

Для цитирования / For citation: Недлина В.Е., Койлыбаева М.Т., Калибаева А.С., Трутнева Н.В. Трансформации национального стиля в диалоге культур: два типа композиции в казахской музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 31–46. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.031-046

**VALERIYA E. NEDLINA, MARLENA T. KOILYBAYEVA,
AIZHAN S. KALIBAYEVA, NATALYA V. TRUTNEVA**

*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Kazakh National Women's Pedagogical University
Almaty, Kazakhstan*

ORCID: 0000-0002-4200-5702

ORCID: 0000-0002-0539-5422

ORCID: 0000-0002-8021-496X

ORCID: 0000-0002-3003-6405

Transformation of the National Style in the Dialogue of Cultures: Two Types of Composition in Kazakh Music

The problem of national style in the modern musical art of Kazakhstan is considered from the standpoint of two types of composition: traditional and European-oriented (V. Yunusova's terms). At different historical stages, their interaction was carried out by various methods: from transcriptions in the spirit of Russian Orientalism with European harmonisation to the deconstruction of elements of traditional composition and their reconstruction in the context of avant-garde and post-avant-garde techniques. The category of the "national" has expanded enormously, however, the principles of quoting and re-intoning the material of traditional music remain the most significant for representatives of many national composer schools, including the Kazakh one.

Based on the analysis of means of artistic expression and compositional techniques, it was revealed that the concept of two types of composition explains the transformation of the national style in academic music: from the method of artistic harmonisation transcriptions through orientalism to the constructive-ethnomusicological approach. It is emphasised that the latter is typical for national avant-garde compositions.

Keywords: music of Kazakhstan, national style in music, traditional composition, European-oriented composition, intercultural interaction.

Любая энциклопедическая статья о музыкальном деятеле начинается с его национальной принадлежности: «Людвиг ван Бетховен – немецкий композитор». Если принадлежность композитора к той или иной нации географически бесспорна, то вопрос об общности стилевых черт между композиторами одной страны всегда чрезвычайно широк. Конечно, самым очевидным источником национального композиторского стиля выступает традиционная музыка. Несмотря на успехи композиторов разных стран и регионов в создании националь-

ного стиля на материале этнических музыкальных традиций в XIX–XX веках, этот путь – далеко не единственный. Как справедливо отмечает У. Джумакова, «национальная характерность не является абсолютным свойством, она не лежит в плоскости художественных целей и относится к средствам их достижения» [6, с. 68]. Однако выявляется она всегда во взаимодействии национально-специфичного с универсальным либо с иным национальным стилем.

Ранее проблема национальной специфики музыки с позиции взаимодействия



музыкально-стилевых канонов различного порядка освещалась Б. Бернштейном, В. Медушевским, В. Юнусовой, М. Дрожжиной, М. Дубровской, Е. Скурко [24], В. Недлиной, А. Раимкуловой. Цель статьи – осмыслить природу национального стиля на уровне композиции и средств художественной выразительности. Анализируя приёмы заимствования композиторами материала традиционной музыки, вовлечения в процесс композиции элементов и принципов разных этнических традиций, пути взаимодействия видов композиционного мышления в конкретных произведениях, мы выявляем влияние фактора межкультурного взаимодействия на творческий процесс казахстанских композиторов разных периодов истории казахской музыки.

Национальное как категория «я» в самопрезентации культуры

«Даже в значительной степени модернизированные общества содержат в себе коды культуры, истоки которых уходят в прошлое», – этими словами открывает дискуссию о национальном самосознании первый президент Республики Казахстан Н. Назарбаев в своей программной статье 2017 года [18]. Для Казахстана, как и для многих бывших советских республик, в XXI веке обрёл особую актуальность вопрос самопрезентации национальной культуры на мировом уровне. Речь идёт не только о Днях культуры, фестивалях народных ремёсел и представлении этнических традиций в различных формах фольклоризма. Целенаправленная интеграция в мировые политические и экономические процессы представляется невозможной без включения национальной культуры в «*большую фугу народов*» (И. Гёте, Р. Шуман).

Очевидно, что национальная идентичность представляется средством проти-

водействия негативным сторонам глобализации. Самопрезентация через национально-особенное искусство – это важный фактор формирования своего рода семиотического коллективного «я» в противопоставлении иным культурам мира.

Хотя в практике композиторов различных композиторских школ XIX и XX столетий национальное начало преимущественно претворялось через различные способы преломления традиционной музыки (от прямых цитат до неофольклоризма), безусловно, было бы ошибочным утверждать, что национальный стиль раскрывается исключительно в диаде «композитор–фольклор». И до этого времени, и сейчас существовали и существуют композиторские школы, объединяемые иными признаками, чем претворение общего (национального) фольклора¹. К примеру, в отношении национальной композиторской школы США С. Сигида утверждает, что «само понятие “фольклор” спорно в отношении художественной культуры» этой страны [23, с. 10]. В качестве факторов формирования национального стиля она называет концепцию «плавильного котла» и американизм как принцип отличия от культуры Старого Света во всех его многообразных проявлениях.

Национальная специфика может выражаться и в вовсе неуловимом для носителя культуры претворении духа нации или этноса. В отношении творчества одиннадцати первых композиторов Японии М. Дубровская прибегает к понятию «мудо» – «передача самого духа или образа <...> японской художественной традиции в целом» [10, с. 447].

Рассуждая о судьбах молодых национальных композиторских школ Советского Союза (МНКШ – термин М. Дрожжиной [9]), чьё становление пришлось на 1960–1970-е годы и проходило в условиях замкнутости и главенства тоталитарной

идеологии, В. Задерацкий указывает, что «этнографический “музыкальный национализм” провинциального характера замещал функцию движения культуры к национальному самоопределению» [13, с. 20]. Пресыщенность этнографизмом и поиски новых путей самовыражения при сохранении национальной специфики привели к значительным стилевым трансформациям в казахской музыке 1970–1980-х годов. После концерта симфонической музыки Казахстана, прошедшего в марте 1976 года во Всесоюзном Доме композиторов, видный казахстанский композитор Г. Жубанова написала следующие строки: *«Не слишком ли мы увлекаемся прямым цитированием фольклора, а тем более, одного жанра – домбровых кюев. <...> Не пора ли нам искать свой, личностный, индивидуальный подход к фольклору?»* [11, с. 25].

В поисках путей обновления национального стиля и в отходе от этнографизма немалую роль сыграли «более пластичные и нейтральные средства, рождённые эволюцией авангарда» [13, с. 20]. Здесь возникает новый вопрос: национален ли авангард? И если да, то в каких аспектах?

Диалектика национального и авангардного в межкультурном взаимодействии. Типы композиции

Универсализм и транснациональные методы, крайне выраженный индивидуализм, имманентно свойственные дармштадскому авангарду, по мнению В. Задерацкого, остались в теории, на практике противоречащими национальному склонению творчества К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно и др. [13, с. 19]. Согласно А. Соколову, новаторство как уклонение от канона довольно быстро вылилось в «новаторство в игре с традицией», отражающее свойственную для культуры XX века историзацию сознания [25, с. 9]. Последняя по-разному проявилась в «ста-

рых» и «новых» национальных композиторских школах.

Во второй половине XX века во многих азиатских культурах формируется свой музыкальный авангард². На примере турецкой, японской, китайской, корейской, арабской музыки исследователь В. Юнусова описывает общие для азиатского авангарда черты: тесную связь с религиозно-философскими системами; особый звуковой мир, определяемый этническими звукоидеалами культуры (термин Ф. Бозе); стремление совместить универсальный характер творчества, мировой контекст с национальной и региональной специфичностью; обращение не только и не столько к фольклору, сколько к профессиональной музыке устной или устно-письменной традиции [32, с. 196–197]. Безусловно, все эти признаки присутствуют и в современной казахской академической музыке.

В описанных В. Юнусовой свойствах пересекаются интрамузыкальные и экстрамузыкальные аспекты. К экстрамузыкальным относится взаимодействие композиторской традиции с мировоззренческой и ценностной системами культуры, которую они представляют. К интрамузыкальным следует причислить сонорный образ культуры – не только музыкальный этнозвукоидеал, но и определяющие его фонические образы пространства культуры (природные и урбанистические ландшафты) и языка³. Собственно музыкальным свойством будет и композиционное мышление, определяющее средства художественной выразительности и параметры композиции.

Специфика национального стиля может определяться проявлением интрамузыкальных аспектов на разных уровнях композиционного мышления. Продуктивной в его анализе представляется предложенная В. Юнусовой концепция двух ти-



пов композиции: европейски ориентированной и традиционной [31, с. 539]. Черты и элементы традиционной композиции в композиторских сочинениях определяют национальную принадлежность автора наиболее очевидным образом.

Каждая региональная песенная и инструментальная (кюй) традиция вырабатывает свои нормы композиции (звуковысотной организации и формообразования), в наиболее общем плане сводимые к темброрегистровой модели звука в музыке тюркоязычных народов (подробнее см. труды С. Утегалиевой [28]). Для композиторов разных поколений характерно внимание к различным аспектам традиционной композиции, что постепенно усложняет систему связей с двумя исходными традициями (космополитической композиторской и этнической). Как и во многих других национальных композиторских школах, в Казахстане складывается равноправное взаимодействие европейских и азиатских художественно-творческих систем, которое, согласно К. Зенкину, «составляет главный нерв сегодняшнего музыкального искусства большинства стран Азии и Европы» [15, с. 15]. Характерные для последних десятилетий проявления этого взаимодействия в композиторском творчестве выявляются в сопоставлении с находками казахстанских композиторов советского периода.

Три подхода к взаимодействию с инвариантами европейской и казахской музыки

Исследователь Ф. Ульмасов справедливо отмечает наличие в современных национальных композиторских традициях двух стилевых направлений: ориентального и национально-специфического. В первом «доминирует европейская традиция разработки и представления восточного материала», во втором – «помимо

использования определённых национальных элементов (ритма, тембра, лада, интонационных структур) осуществляется поиск и разработка иных моделей развёртывания музыкального процесса, рождение новых форм и жанров на основе сложившихся принципов восточной монодической системы, её различных форм проявлений» [26, с. 565]. Тем не менее в отношении казахской музыки критерий национальной специфичности представляется несколько условным, поскольку в традиционной культуре отсутствуют протяжённые инструментальные циклы (подобные азербайджанскому мугаму или таджикскому Шашмакому). Лаконичность формы, свойственная большинству песенных и инструментальных жанров (за исключением эпоса, относящегося к музыкально-поэтической сфере), реализуется в структурах, конвергентных европейским. Кюй легко взаимодействует с рондо, трёхчастной, сонатной формой, что делает симфоническую версию этого жанра весьма близкой европейским симфоническим поэмам и картинам. Модальная система казахской музыки, основанная на семиступенных ладах первой гептатоники в натуральном строе, также близка европейской. Такие «ориенталистские» приёмы, как ритмическое и гармоническое остинато, плагальные тональные соотношения, увеличение роли красочности гармонии при сохранении её формообразующей функции, продолжают применяться в симфоническом кюе до настоящего времени (пример 2).

Не отрицая ориентализма как метода на основе стадий становления национального стиля, выделим три основных пути взаимодействия этнического и так называемого европейского искусства. Первый – восходит к обработкам и транскрипциям раннего периода как итогу этнографической работы композиторов-исследова-

телей, второй – в значительной степени основан на русском музыкальном ориентализме (термин Б. Асафьева [1, с. 163]), третий – предполагает глубокое изучение фундаментальных основ музыки этнических традиций. Все три обозначенных метода национально-специфичны в разной степени, но опираются на отличающиеся друг от друга музыкально-стилевые ориентиры и аспекты традиционного типа композиции.

Характерный для начального этапа подход к традиционному материалу, к примеру, в так называемых «художественно-гармонизационных обработках» А. Затаевича 1920-х годов [4], отличался некоторой наивностью, выраженной в попытках гармонизовать казахскую мелодию в рамках европейских классико-романтических норм, сгладить метроритмическую асимметрию, присущую традиционной песне. В сочинениях подобного рода традиционная композиция представлена статично, в виде артефакта устной культуры (песни или кюя), изъятого из её контекста. Контекстом в таком случае становится стиль той эпохи, в духе которой делается обработка. На этапе становления национальной композиторской школы казахские мелодии получали классико-романтическое «обрамление» (пример 1). В современных условиях аналогичным образом подходят

к традиционному материалу авторы многих массовых песен⁴. Воспользовавшись определением А. Затаевича, можно назвать этот метод «методом художественно-гармонизационных обработок».

Более органично воспринималась музыка, созданная в опоре на выработанные русским музыкальным ориентализмом методы обобщённой передачи образов Востока, а также на принципы цитирования и гармонизации, разработанные композиторами-кучкистами (в особенности А. Бородиным [7]). Т. Джумалиева считает «русскую музыку о Востоке» «одним из фундаментов для развития национальных музыкальных культур в республиках» [8]. В его рамках разрабатывались способы синтеза классико-романтического стилевого комплекса и материала национальных музыкальных традиций. И. Земцовский вслед за А. Авраамовым называет его «методом традиционалистов», «лишь обогащающих сложившуюся систему элементами фольклора» [14, с. 217]. Хотя в 1970-е годы метод подвергался критике, до этого времени он сыграл значимую роль в создании стилевых комплексов национальных композиторских школ. Такой подход практиковали выходцы Ленинградской консерватории Е. Брусиловский и А. Жубанов – родоначальники национальной композиторской школы Казахстана.

Пример 1.

Ерзакович Б. Фантазия (вариации)
на тему «Япырай», 1945

Музыкально-интонационные приёмы создания обобщённого восточного колорита, применявшиеся на начальном этапе становления национальной композиторской школы (например, в опере «Биржан и Сара» М. Тулебаева [7]), в 1980-х годах проявляются уже не столь явственно. Но присущие «русскому Востоку» композиционные принципы «блока и крупного штриха, эпичность, музыкально-фреско-



вый стиль» [8, с. 31] находят претворение во многих произведениях новейшего периода (балеты Т. Мынбаева, К. Шильдебаева, А. Бестыбаева и других, симфонические картины и поэмы) [20, с. 84]. Связь с традиционной композицией реализуется многообразными методами: цитата образца традиционной музыки, обработка, специфические гармонические решения, жанровый синтез, стилизация (по отдельности и в сочетании).

В целом, несмотря на востребованность, многочисленность и самобытность произведений, классико-романтическое направление ориентализма демонстрирует признаки исчерпанности, выражающиеся в «*“эксплуатации” народно-песенных и кюевых мелодий, – выразительных самих по себе, – при отсутствии ярко выраженной индивидуальной интонационности композитора*» [5, с. 2]. Тем не менее *ориенталистский подход* по-прежнему применяется, особенно в произведениях, где кюевость (термин М. Кокишевой) передаётся инструментальными средствами европейской музыки в сочетании с композиционными принципами симфонизма и концертности [16, с. 79–86].

В своей Сонате для скрипки и фортепиано (1982) Г. Узенбаева, сохраняя мелодическую основу казахской народной песни «Гульдерай», вводит её в новый стилевой контекст, весьма далёкий от национальной стилистики. Внедрение фольклорного первоисточника в композицию сонатной формы ведёт к преодолению куплетности, применению современных принципов развития музыкального материала, стремлению к сквозному развитию. Песня «Гульдарай» в этом произведении

претерпевает значительные образно-эмоциональные метаморфозы, коренным образом меняя свой первоначальный лирический облик (пример 2).

Пример 2.

а) Г. Узенбаева. Соната для скрипки и фортепиано е moll (1982)

Allegro energico

б) тема песни Гульдер-ай

Сообщ. Ж. Ергазина
Зап. Б. Ермаковича

Не спеша, с глубоким чувством

p *mf*

Гүл-дер-ай мен қыз бе - лін қы-най-тү-ғын, ай!

Мал-ға ке-тіп қыз сор - лы жы-лай-тү-ғын. Гүл - дер - ай.

Существует и третий подход к сочетанию двух композиций. Его характерным признаком является опора композитора не на обобщённые нормы и правила европейской или традиционной композиции, а на материал традиционной музыки в широком смысле. Этот подход также этнографичен (точнее, *этномузыкологичен*), но уже не «наивно», а «*конструктивно*»; близок неофольклоризму Б. Бартока. Погружение в материал характерно для метода многих композиторов, работающих в русле национально-авангардного направления [19, с. 14]. Как отмечает композитор Б. Баяхунов, «*путь поисков на базе самого национального материала перспективен на более высоком этапе развития молодых национальных композиторских школ*»⁵. Этнокультурный базис самого композитора в таком подходе всегда будет как минимум биполярным, а чаще – полипо-

лярным (см. термин «бикультура» С. Аязбековой [2, с. 43]).

Этот иного рода этнографизм в целом характерен для новейшего этапа в развитии национальной композиторской школы. Конструктивно-этномузыкологический подход обретает актуальность в связи с первыми экспериментами казахстанских композиторов в области техник современного авангарда, поэтому в настоящее время он полностью ассоциируется с национально-авангардным стилевым направлением. Его проявления предельно многообразны, поскольку в поле исследовательского внимания композиторов попадают практически все аспекты традиционной композиции: не только параметры мелодии, гармонии и ритма, архитектоника, но и звук вообще как феномен (тембр инструмента, звуковые ландшафты, фонетика языка – любые компоненты этнического звукоидеала). С. Мурзалиева и Г. Акпарова причину интереса к тембру видят в возрождении ряда казахских инструментов и традиций игры на них, начавшемся с трудов Б. Сарыбаева [17, с. 208]. Интерес к звуку воспринимается закономерным следствием двух процессов: формирования научных основ теории казахской музыки, с одной стороны, и отчуждения молодых композиторов от исконных традиций в городской культурной среде – с другой. Последнее позволило молодым авторам взглянуть на фундаментальные основы национального искусства как бы извне, применяя к ним аналитические и конструктивные приёмы, свойственные западному мышлению.

На наш взгляд, именно конструктивно-этномузыкологический подход к материалу традиционной музыки обусловил то, что из всего многообразия средств современного авангарда композиторы «выбирают те средства, которые наиболее созвучны национальному искусству»

[20, с. 208]. Действительно, самые яркие новации претворяются в электронных, сонористических и спектралистских сочинениях казахстанских композиторов. Начиная с композиции «Душа шамана» А. Раимкуловой (1998) композиторы уделяют особое внимание обертоновой насыщенности звука, формированию звуко-комплексов, отражающих пространство звука казахской музыки (с характерными шумовыми и обертовыми призвуками [28, с. 97]).

Соединение образов архаичного звука (этнозвукоидеала) с современными техническими приёмами нередко осуществляется с применением тембровой мимикрии⁶ (чаще всего через переход «кобыз–виолончель»⁷). К примеру, в анализе дуэта кобыза и виолончели «Туманное течение грёз» Т. Нильдикешева исследователь А. Раимкулова отмечает, что тембровое сходство таких приёмов, как игра на открытых струнах, у подставки, глиссандо, имеет формообразующее значение [21, с. 15]. Несмотря на то, что в традиционном обществе шире распространена домбра, в композиторском творчестве именно кобыз как инструмент шаманской традиции чаще выступает символом казахской культуры, поскольку в нём более «предметно» претворена этническая картина мира, «формирующая образы национальной культуры» [33, с. 122].

Ярким примером обращения к спектрализму на этническом материале являются произведения С. Байтерекова. С одной стороны, интерес к технике был обусловлен знакомством автора с творчеством современных французских спектралистов (Ж. Гризе, Т. Мюрай), с другой – звуковая образность его произведений (почти всегда обобщённо-программных) близка описываемому С. Утегалиевой этническому звукоидеалу: «*Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обер-*



тонами, а также с шумовыми добавками» [27, с. 4]. К примеру, в сочинении «Аспан» («Небо», 2013) в звуке воссоздаётся образ тенгрианского сакрального пространства, объединяющего верхний, средний и нижний миры (высокий – сонорный фон струнных, средний – регистр у флейты и кларнета и низкий – фортепиано). Практически ни один звук не извлекается «чистым» приёмом (пример 3). Традиционная композиция претворяется здесь на самом глубинном уровне – образа звука, этнического звукоидеала и тембро-регистрового мышления.

В рамках конструктивно-этномузыкологического подхода, подобно многим представителям других внеевропейских культур, казахстанские композиторы чаще всего обращаются к «симфонической форме и контрастным структурам западного происхождения, соединённым с эстетикой и звуковым символизмом этнической истории и музыкальных традиций» [34, с. 73]. Но возможен и другой подход. К примеру, Б. Баяхунов успешно реализует его в транскрипциях и композиторских кюях. В своей недавно созданной композиции на тему кюя Курмангазы «Бозкангыр» для альта соло он тщательно отбирает материал из первоисточника и конструирует на его основе авторский не-фольклористский кюй, в котором многообразно претворяются ладовые и метроритмические особенности оригинала. При этом, подобно С. Байтерекову, Б. Баяхунов особое внимание уделяет тембру, имеющему здесь более привычное красочное, а не формообразующее значение. Присутствуя в сочинении как фундамент авторской позиции, в материале произведения европейски ориентированная композиция всецело уступает место традиционной. Такая реконструкция оригинала в новой композиторской версии раскрывает богатый потенциал метода в трансформации национального стиля.

С. Байтереков, Аспан

Flute

Clarinet in B \flat

Percussion

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

$\text{♩} = 50$

Son fonda

crotales

arco

Ped.

senza vibrato

sf

f

p

ppp

pp

1

Выводы

Хотя в композиторской практике прослеживается историческая преемственность от фактурно-гармонизационных обработок 1920–1930-х годов к ориенталистскому и конструктивно-этномузыкологическому подходам, между ними трудно определить точную грань, и соотношение двух композиций (европейски ориентированной и традиционной) в каждом конкретном произведении следует рассматривать индивидуально. Их синтез является общей основой национального стиля казахстанских композиторов на всех исторических этапах. Примечательно, что единожды возникшие приёмы синтеза не теряют своей актуальности. «Искусство не имеет прогресса, но только накопление самоценных (а потому вечно актуальных) качеств», – пишет В. Задерацкий [12, с. 186].

Изучение национального стиля через призму двух типов композиции позволяет объединить самые разнообразные, порой совершенно несхожие и внешне далёкие от традиционной музыки композиторские поиски. Представленными примерами далеко не исчерпывается всё многообразие композиторских приёмов творческой реконструкции этнического мышления. Очевидно одно: традиционная музыка по-прежнему остаётся неисчерпаемым источником обновления национального стиля казахской композиторской школы. Вероятно, эта особенность является типологически общей для всех национальных композиторских школ Евразии как единого культурного региона, но этот тезис требует дальнейшего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, в отношении ряда «старых» европейских национальных традиций Н. Шахзарова отмечает, что их специфичность выражается через «тип мышления, даже в тех случаях, когда композитор не обращается к фольклорным источникам» [30, с. 33].

² В. Холопова выделяет такой общий для различных «азиатских авангардов» признак, как совмещение классических традиций и авангардных техник, крайней новизны и глубокой опоры на традиции [29, с. 243].

³ Подробнее см. исследование С. Утегалиевой [28].

⁴ Например, песня «Япырай» в обработке для эстрадного оркестра, солист Арай Айдархан улы, запись 2016 года. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RKc7KDRfH5M>

⁵ Из личной переписки. Письмо по электронной почте от 21.12.2020.

⁶ Термин предложен в обсуждении композиции «Душа шамана» её автором А. Раимкуловой и вошёл в научный оборот в связи с рядом примеров использования композиторами Казахстана европейских инструментов в расширенной трактовке (см., например, статью А. Раимкуловой и Р. Джуманиязовой [21]).

⁷ Как отмечает О. Гудожникова, интерес к виолончели объединяет многих представителей национальных композиторских школ советских центральноазиатских и кавказских республик в силу близости её тембра к звучанию народных инструментов [3, с. 220].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Аязбекова С.Ш. Бикультура как феномен взаимодействия культур Европы и Азии // Cultural and Historical Heritage in the Context of a Modern Outlook Formation. London, 2015. С. 43–46.



3. Гудожникова О.Н. О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 216–224. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.216-224.
4. Дернова В.П. Казахская народная музыка в обработках А.В. Затаевича // А.В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы: сб. ст. Алма-Ата, 1958. С. 95–133.
5. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана на рубеже двух веков и «перезагрузка» в его научном осмыслении // Культура, искусство и наука в современном образовательном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции. Уральск, 2013. С. 10–15.
6. Джумакова У.Р. О понимании и восприятии национальных свойств музыки и методологических проблемах музыковедения Казахстана // Музыка. Искусство, наука, практика. №. 4. 2018. С. 65–74.
7. Джумалиева Т.К. Национальные традиции в опере «Биржан и Сара»: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. 25 с.
8. Джумалиева Т.К. Опера М.Тулебаева «Биржан и Сара»: личность–нация–человечество // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 100-летию М. Тулебаева. Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2013. С. 26–33.
9. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2005. 346 с.
10. Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2004. 572 с.
11. Жубанова Г.А. Фольклор и композитор. Т. I // Мир мой – Музыка. Алматы, 1998. С. 25–26.
12. Задерацкий В.В. На пути к новому контуру культуры // Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения: по материалам научной конференции «Музыказнание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы», Новосибирск, декабрь 2001. М.: Композитор, 2004. С. 175–206.
13. Задерацкий В.В. Восток–Запад. Музыкально-творческий процесс в тоталитарных и посттоталитарных цивилизациях // Век XX. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: Композитор, 2014. С. 11–22.
14. Земцовский И.И. Фольклор и композитор // Музыка и современность: сб. ст. Вып. 7. М., 1971. С. 211–220.
15. Зенкин К.В., Лесовиченко А.М. Музыкальное искусство Евразии как предмет научного изучения // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. № 1. 2020. С. 14–17.
16. Кокишева М.Т. Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие: дисс. д-ра философии (PhD): 6D040100. Алматы, 2016. 183 с.
17. Мурзалиева С.С., Акпарова Г.Т. Народное возрождение и современные тенденции национальных традиций музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 206–216. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.206-216.
18. Назарбаев Н.Ә. Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру // Егемен Қазақстан, 2017, 12 сәуір. 1 б.
19. Недлина В.Е. Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980–2010х годах на примере музыкального искусства // Обсерватория культуры. № 2. 2015. С. 47–52. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-2-47-52>.
20. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. иск. 17.00.02. М., 2017. 306 с.

21. Раимкулова А., Джуманиязова Р. Диалектика архаики в современном музыкальном искусстве Казахстана в зеркале идей евразийства (на примере виолончельных сочинений современных композиторов) // *Музыковедение*. № 8. 2018. С. 11–20. DOI: 10.25791/musicology.08.2018.111.
22. Раимкулова А.Р. Развитие на казахстанската композиторска школа в рамките на евразийския междукултурен диалог : дисс. ... д-ра наук. – София, 2018. – 347 с.
23. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.
24. Скурко Е.Р. Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // *Проблемы музыкальной науки*. № 1 (8). 2011. С. 11–15.
25. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
26. Ульмасов Ф.А. Новые формы музыкальных традиций: к проблеме соотношений европейских и национальных аспектов в творчестве композиторов Центральной Азии // *Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко*. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 573–582.
27. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // *Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание*. № 4. 2010. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2010.4/1035/utegalieva2010_4.pdf (дата обращения 24.11.2021).
28. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.
29. Холопова В.Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е. Тараканов: Человек и Фонофера: Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
30. Шахназарова Н.Г. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения): очерки. М.: КомКнига, 2007. 224 с.
31. Юнусова В.Н. Азия и Северная Африка XX века // *История зарубежной музыки. XX век / ред. Н.А. Гаврилова*. М.: Музыка, 2005. С. 518–573.
32. Юнусова В.Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // *Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2*. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. С. 195–216.
33. Юнусова В.Н. Традиционный музыкальный инструмент как национальный образ в искусстве // *Национальные образы в искусстве. К 100-летию со дня рождения З.Г. Исмагилова: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием от 12 декабря 2016 года / ред.-кол. С.М. Платонова, С.И. Махней, А.Т. Садуова*. Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2017. С. 122–128.
34. Yi H. National Cultural Memory in Late-Twentieth-Century East Asian Composition: Isang Yun, Hosokawa Toshio and Zhu Jian'er // *The World of Music*. Vol. 6, № 1. 2017, pp. 73–101.

Об авторах:

Недлина Валерия Ефимовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-4200-5702**, leranedlin@gmail.com.

Койлыбаева Марлена Тастемировна, доктор философии (PhD), заведующий кафедрой музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-0539-5422**, marlena_07@mail.ru.



Калибаева Айжан Сериковна, магистр искусствоведения, докторант, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-8021-496X**, aizhanakalibayeva@gmail.com.

Трутнева Наталья Владимировна, магистр искусствоведческих наук, преподаватель кафедры музыки, Казахский национальный женский педагогический университет (050000, Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-3003-6405**, nata.trutneva.93@list.ru.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian music. The nineteenth and early twentieth centuries]. Leningrad: Muzyka, 1979. 344 p.
2. Ayazbekova S.Sh. Bikul'tura kak fenomen vzaimodeystviya kul'tur Evropy i Azii [Bi-culture as a Phenomenon Of Interaction Between the Cultures of Europe and Asia]. *Cultural and Historical Heritage in the Context of a Modern Outlook Formation*. London, 2015, pp. 43–46.
3. Gudozhnikova O.N. O natsional'noy spetsifike i traditsiyakh zhanra v sonatakh dlya violoncheli i fortepiano kompozitorov respublik SSSR [On National Specificity and Genre Traditions in Sonatas for Cello and Piano by Composers of the USSR]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music scholarship]. 2019. No. 4, pp. 216–224. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.216-224.
4. Dernova V.P. Kazakhskaya narodnaya muzyka v obrabotkakh A.V. Zataevicha [Kazakh Folk Music in Arrangements of A.V. Zataevich]. *A.V. Zataevich. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma i dokumenty: sbornik statey* [A.V. Zataevich. Investigations. Memories. Letters and documents: collected articles]. Alma-Ata, 1958, pp. 95–133.
5. Dzhumakova U.R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana na rubezhe dvukh vekov i «perezagruzka» v ego nauchnom osmyslenii [Creativity of Composers of Kazakhstan at the Turn of Two Centuries and “Reboot” in its Scientific Understanding]. *Kul'tura, iskusstvo i nauka v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Culture, Art and Science in contemporary Educational Space: Materials of the International Scientific-Practical Conference]. Uralsk, 2013, pp. 10–15.
6. Dzhumakova U.R. Oponimani i vospriyati natsional'nykh svoystv muzyki i metodologicheskikh problemakh muzykovedeniya Kazakhstana [On the Understanding and Perception of National Properties of Music and Methodological Problems of Musicology in Kazakhstan]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice]. No. 4. 2018, pp. 65–74.
7. Dzhumaliev T.K. *Natsional'nye traditsii v opere «Birzhan i Sara»: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [National Traditions in the Opera “Birjan and Sara”: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tashkent, 1985. 25 p.
8. Dzhumaliev T.K. Opera M. Tulebaeva «Birzhan i Sara»: lichnost'–natsiya–chelovechestvo [Opera of M. Tulebayev “Birjan and Sarah”: personality–nation–mankind]. *Mukan Tulebaev i sovremennaya muzykal'naya kul'tura: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu M. Tulebaeva* [Mukan Tulebayev and Modern Musical Culture: Materials of International Scientific Conference devoted to 100 Anniversary of M. Tulebayev]. Almaty: Kazakhskaya natsional'naya konservatoriya im. Kurmangazy, 2013, pp. 26–33.
9. Drozhzhina M.N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Young National Composer Schools of the East as a Phenomenon of Musical Art of the XX Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2005. 346 p.

10. Dubrovskaya M.Yu. *Yamada Kosaku i formirovanie yaponskoy kompozitorskoy shkoly (poslednyaya chetvert' XIX veka – pervaya polovina XX veka)* [Yamada Kosaku and the formation of Japanese composing school (last quarter of XIX–first half of XX century)]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, 2004. 572 p.
11. Zhubanova G.A. Fol'klor i kompozitor. Tom I [Folklore and Composer. Volume I]. *Mir moy – Muzyka* [My World – Music]. Almaty, 1998, pp. 25–26.
12. Zaderatskiy V.V. Na puti k novomu konturu kul'tury [On the Way to the New Contour of Culture]. *Muzykal'noe iskusstvo segodnya: novye vzglyady i nablyudeniya: po materialam nauchnoy konferentsii «Muzykoznanie na rubezhe vekov: problemy, funktsii, perspektivy»*, Novosibirsk, dekabr' 2001 [Musical Art Today: New Views and Observations: on the Materials of the Scientific Conference “Musicology at the Turn of the Century: Problems, Functions, and Prospects”, Novosibirsk, December 2001]. Moscow: Kompozitor, 2004, pp. 175–206.
13. Zaderatskiy V.V. Vostok – Zapad. Muzykal'no-tvorcheskiy protsess v totalitarnykh i posttotalitarnykh tsivilizatsiyakh [East–West. Musical Creative Process in Totalitarian and Post-Totalitarian Civilizations]. *Vek XX. Zvukovye kontury vremeni. Muzykal'nye idei i obrazy minuvshogo veka* [Century XX. Sound Contours of time. Musical Ideas and Images of the Past Century]. Moscow: Kompozitor, 2014, pp. 11–22.
14. Zemtsovskiy I.I. Fol'klor i kompozitor [Folklore and Composer]. *Muzyka i sovremennost': sbornik statey. Vypusk 7* [Music and Modernity: collection of articles. Vol. 7]. Moscow, 1971, pp. 211–220.
15. Zenkin K., Lesovichenko A. Muzykal'noe iskusstvo Evrazii kak predmet nauchnogo izucheniya [Musical Art of Eurasia as a Subject of Scientific Research]. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity]. No. 1. 2020, pp. 14–17.
16. Kokisheva M.T. *Simfonicheskiy kyuy v tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: genezis zhanra, tipologiya i razvitie: dissertatsiya doktora filosofii (PhD): 6D040100* [Symphonic Kyu in the Works of Modern Composers of Kazakhstan: Genesis of the Genre, Typology and Development: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD): 6D040100]. Almaty, 2016. 183 p.
17. Murzalieva S.S., Akparova G.T. Narodnoe vrozhdzenie i sovremennye tendentsii natsional'nykh traditsiy muzykal'noy kul'tury Kazakhstana [Folk Revival and Modern Trends of National Traditions of Musical Culture of Kazakhstan]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music scholarship]. 2020. No. 4, pp. 206–216. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.206-216.
18. Nazarbaev N.Ə. Bolashaqqa bardar: rukhani zhaŋgyru [Orientation to the Future: Spiritual Renewal]. *Egemen Kazakistan* [Egemen Kazakhstan], 2017, April 12. 1 p.
19. Nedlina V.E. Reinterpretatsiya kul'turnogo naslediya v Kazakhstane v 1980–2010-kh godakh na primere muzykal'nogo iskusstva [Reinterpretation of cultural heritage in Kazakhstan in 1980–2010s on the example of musical art]. *Observatoriya kul'tury* [Culture Observatory]. No. 2. 2015, pp. 47–52. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-2-47-52>.
20. Nedlina V.E. *Puti razvitiya muzykal'noy kul'tury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya 17.00.02* [Ways of development of musical culture in Kazakhstan at the turn of XX–XXI centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2017. 306 p.
21. Raimkulova A., Dzhumaniyazova R. Dialektika arkhaiski v sovremennom muzykal'nom iskusstve Kazakhstana v zerkale idey evraziystva (na primere violonchel'nykh sochineniy sovremennykh kompozitorov) [Dialectics of archaicism in contemporary musical art of Kazakhstan in the mirror of Eurasianism ideas (on the example of cello works by contemporary composers)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. No. 8. 2018, pp. 11–20. DOI: 10.25791/musicology.08.2018.111.



22. Raimkulova A.R. *Razvitiye na kazakhstankata kompozitorskaya shkola v ramkite na evraziyskiya mezhdukulturen dialog* [The Development of Kazakhstani School of Composition in the Eurasian Intercultural Dialogue] : diss. ... doctor of sciences. Sofia, 2018. – 347 p.

23. Sigida S.Yu. *Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka. Stanovlenie natsional'noy identichnosti. Ocherki* [Musical Culture of the USA in the Late Nineteenth Century and the First Half of the Twentieth Century. The formation of National Identity. Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 504 p.

24. Skurko E.R. Fenomen kanona kak metodologicheskaya osnova izucheniya natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur [The Phenomenon of Canon as a Methodological Basis for the Study of National Musical Cultures]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music scholarship]. No. 1 (8). 2011, pp. 11–15.

25. Sokolov A.S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to Music Composition in XX Century]. Moscow: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr VLADOS, 2004. 231 p.

26. Ul'masov F.A. Novye formy muzykal'nykh traditsiy: k probleme sootnosheniya evropeyskikh i natsional'nykh aspektov v tvorchestve kompozitorov Tsentral'noy Azii [New Forms of Musical Traditions: On the Issue of Correlation of European and National Aspects in the Works of Composers from Central Asia]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedenie i vyzovy informatsionnoy epokhi: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 27–30 oktyabrya 2020 goda* [Music Studies in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age: Proceedings of the International Scientific Conference 27–30 October 2020]. Edited by T.I. Naumenko. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2020, pp. 573–582.

27. Utegalieva S.I. *Zvukovoy mir muzyki tyurkoyazychnykh narodov* [Sound World of Music of Turkic-Speaking Peoples]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta: setevoe elektronnoe nauchnoe izdanie* [Bulletin of Adygeyan State University: network electronic scientific publication]. No. 4. 2010. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2010.4/1035/utegalieva2010_4.pdf (24.11.2021).

28. Utegalieva S.I. *Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii)* [The Sound World of Music of Turkic Peoples: Theory, History, Practice (on the Material of Instrumental Traditions of Central Asia)]. Moscow: Kompozitor, 2013. 528 p.

29. Kholopova V.N. *Kitayskiy avangard: ot San Tuna do Tan Duna* [Chinese Avant-Garde: From San Tung to Tan Dun]. *M.E. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera: Vospominaniya. Stat'I* [M.E. Tarakanov: Man and Phonosphere: Memories. Articles]. Moscow; St. Petersburg: Aleteyya, 2003, pp. 243–251.

30. Shakhnazarova N.G. *Fenomen natsional'nogo v zerkale kompozitorskogo tvorchestva (Rossiya–Armeniya): ocherki* [The Phenomenon of Nationality in the Mirror of Composers' Art (Russia–Armenia): Essays]. Moscow: KomKniga, 2007. 224 p.

31. Yunusova V.N. *Aziya i Severnaya Afrika XX veka* [Asia and North Africa in XX Century]. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [History of Foreign Music. XX Century]. Edited by N.A. Gavrilova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 518–573.

32. Yunusova V.N. *O natsional'noy prirode muzykal'nogo avangarda Azii* [On the National Nature of Musical Avant-garde in Asia]. *Pamyati Romana Il'icha Grubera. V mire istorii muzyki. Stat'i. Issledovaniya. Perepiska. Vypusk 2* [In Memory of Roman Ilyich Gruber. In the World of Music History. Articles. Studies. Correspondence. On the World of Music History. Issue 2]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 2011, pp. 195–216.

33. Yunusova V.N. *Traditsionnyy muzykal'nyy instrument kak natsional'nyy obraz v iskusstve* [The Traditional Musical Instrument as a National Image in Art]. *Natsional'nye obrazy v iskusstve. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Z.G. Ismagilova: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem ot 12 dekabrya 2016 goda* [National Images in Art. To the 100th Anniversary Since the Birth of Z.G. Ismagilov: materials of the All-Russian Scientific-

Practical Conference with International Participation from 12 December 2016]. Editorial board: S.M. Platonova, S.I. Mahney, A.T. Saduova. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2017, pp. 122–128.

34. Yi H. National Cultural Memory in Late-Twentieth-Century East Asian Composition: Isang Yun, Hosokawa Toshio and Zhu Jian'er // *The World of Music*. Vol. 6, No. 1. 2017, pp. 73–101.

About the authors:

Valeriya E. Nedlina, PhD (Arts), Associate Professor at the Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-4200-5702**, leranedlin@gmail.com

Marlena T. Koilybayeva, PhD (Arts), Head at the Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-0539-5422**, marlena_07@mail.ru.

Aizhan S. Kalibayeva, Master of Arts, Person working for doctor's degree, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-8021-496X**, aizhanakalibayeva@gmail.com.

Natalya V. Trutneva, Master of Arts, Lecturer at the Department of Music, Kazakh National Women's Pedagogical University (Kazakhstan, 050000, Almaty, Aiteke Bi St. 99), **ORCID: 0000-0002-3003-6405**, nata.trutneva.93@list.ru.





Л.Л. САБАНЕЕВ

Москва, Россия

**Клод Дебюсси
(Окончание)**

От редакции. Представленным в данном журнале материалом завершается публикация брошюры Л. Сабанеева «Клод Дебюсси», начатая в 4-м выпуске «Проблем музыкальной науки» за 2021 год и продолженная в № 1 за 2022. В первой части исследования Сабанеев писал о предшественниках Дебюсси, повлиявших на его творческое становление; во второй речь шла об особенностях стиля композитора, обусловленных живописностью, созерцательностью, импровизационностью его художественного мышления. В третьей, заключительной, части автор рассматривает разные области творчества композитора, анализирует направленность его стилевых поисков в художественном контексте эпохи.

Аналогично предыдущим выпускам журнала, здесь также полностью сохранены стилистика, пунктуация и орфография оригинала издания 1922 года.

Ключевые слова: «Пеллеас и Мелизанда», симфонизм, оркестровый колорит, «живописание звуками», вокальный стиль, трактовка фортепиано.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.047-057

LEONID SABANEEV

Moscow, Russia

**Claude Debussy
(Completion)**

With the material, offered in this journal, we are completing the publication of L. Sabaneev's brochure "Claude Debussy", which began in the 4th issue of "Music Scholarship" for 2021 and continued in No. 1 for 2022. In the first part of the research, Sabaneev wrote about Debussy's predecessors who had influenced on his creative development; in the second one it was told about the peculiarities of the composer's style, due to the picturesque, contemplation, improvisation of his artistic thinking. In the third and final part, the author examines different fields of the composer's creativity. He analyzes the direction of Debussy's stylistic searches in the artistic context of the epoch.

Like the previous journals, the style, punctuation and spelling of the original 1922 edition are also completely preserved.

Keywords: "Pelleas and Melisande", symphonism, orchestral coloring, "sound painting", vocal style, piano interpretation

III.

Дебюсси пробовал свои силы во всех областях музыкального воплощения. Опера, кантата, камерный ансамбль, симфонический стиль, вокальная миниатюра, фортепиано – всё затронуто им с какой-то художественной расчётливостью. Он не замыкается ни в один внешний метод воплощения, ни в один излюбленный инструмент выражения – и всё культивирует равномерно. Тут опять контраст с Шопеном, Скрябиным, Вагнером, облюбовавшими определённые области тембровых воплощений. Интересно, что Дебюсси, в его вечном стремлении к колориту, с его утончённой природой эстета, напоминающей эстетическую психологию японских мастеров, просто иногда выискивал звуковые тембровые комбинации для своих творческих грёз. Он любил изысканные камерные звучности, комбинации мало употребительных инструментов, освежающие восприятие. Эклектизм форм воплощения соединён у него с монотонией стиля – и он один и тот же и в опере, и в симфонии, и в какой-нибудь фортепианной вещи.

Я хочу сначала сказать об опере в творчестве Дебюсси, ибо хотя и единственное в его жизни, но зато и крупнейшее произведение этого рода – «Пеллеас и Мелизанда» – слишком центрально в его творчестве, чтобы не признать за ним главное значение. Наподобие того, как имя Моцарта всегда ассоциируется именно с «Дон-Жуаном», Бетховена – с Девятой симфонией, Вагнера – с «Нибелунгами», так Дебюсси вечно обречён своим именем немедленно вызывать представление о «Пеллеасе».

Не случаен самый выбор сюжета. Усталый фатализм, поэзия непротivления – вот что отражает этот метерлинковский мир. Ассонанс общего тона полный – по-

лутона, сумрак, стыдливая драпировка всякого чувства в одеяния изошрённого вкуса. Тихо всё в этой пьесе – в ней нет ни одной сильно проявленной эмоции. Чувства гаснут, не расцветая, а расплываясь поэтическим туманом. Недаром сам Метерлинк так остро и глубоко чувствовал родство своего «Пеллеаса» с духом творчества Дебюсси, такого же, как и он сам, цветка угасающей культуры, но ещё более утончённого, ещё более сумеречного и, прибавлю, *значительно более гениального* в своей сфере. «Пеллеас» Метерлинка ныне слился с «Пеллеасом» Дебюсси – последний поглотил первый, как более сильный, более магический.

«Вкус» – эта «сила слабых» – царит тут неограниченно. «Пеллеас и Мелизанда» – антитеза Вагнеру с его героическим идеалом, с его культом мощи, с тем его свойством, которое любезные французы признают снисходительно «гениальным безвкусием». Ясное дело, что гигант, свергающий горы и громоздящий циклопические Валгаллы, не имеет ничего общего с тем «вкусом», плоды которого становятся непонятными, едва вынесенные из атмосферы культурного салона хотя бы на свет яркого полудня.

Идеал Дебюсси – противоположен: это, с одной стороны, эстетический «меньшевизм», мудрый культ золотой середины, с другой – известная чисто рационалистическая, типичная для французского художественного интеллекта подкладка творчества, стремление к точности, к мере, к отсутствию «изобилия», известная расчётливая скупость.

Нет сомнения, что идеал Дебюсси в опере явился, как реакция против так называемого «вагнеризма» во Франции. Вагнер был совсем превратно понят «за Рейном», и творческая сущность, несоизмеримая с французскими художественными представлениями, попав в созна-



ние французов, исковеркала их искусство, как какой-нибудь сорокадюймовый снаряд. К его творчеству было получено колоссальное почтение пред силой, совершенное непонимание остальных его слагающих, и страстное стремление создать самим что-нибудь «в том же роде». Но французская лягушка не могла, как ни тужилась, создать ничего «в этом роде». И здравый инстинкт немедленно подсказал иной путь. Огромные формы Вагнера, его сплошная музыкальная речь, текущая даже не как мифический Рейн из Нибелунгов, а как могучее океаническое течение, его циклопическая стройка из глыб лейтмотивов, то страшное напряжение творчества, которое держит эти глыбы в некоем великом единстве и цельности, всё это было отставлено. Логика, здравый смысл плюс точность высказывания, плюс целомудренная погашенность чувств и эмоций, зарывшихся где-то в недостижимой глубине – вот что стало на место их в строгом стильном соответствии с духом французского миропонимания. Как ни говорил Вагнер, что его «драмы» на первом месте поставили слово, а музыка – это дионисийский отзвук совершающейся в слове драмы – он сам себя обманывал. Мир Вагнера – дионисийский мир звуков, и этот хаос только немного *умеряется* словесным скелетом мысли, иначе это было бы безумие. У Дебюсси – равновесие, сколько музыки, столько слова, ни больше, ни меньше. Быть может, даже больше слова, как элемента, своим рационализмом более близкого французам, ибо и музыка Дебюсси в известном смысле «словесна». Она не есть чистая лирическая стихия, не есть путешествие в дионисийский мир безбрежности. Дух великого рационалиста Глюка, духовного родственника французских энциклопедистов, расцвёл в нём вновь идеей гармонии в синтезе искусств.

Ромен Роллан справедливо обращает внимание и на то, что декламация у Дебюсси – антипод вагнеровской и, что самое важное, находится в точном соответствии с духом *французского языка*. Должно быть, действительно мало общего между французской речью с её ровным, скромным, динамически нейтральным тоном – и гиперболизированной декламацией итальянцев и немцев. Музыка как бы *подчёркивает существо естественной декламации* – и она у немцев, и у итальянцев довела до максимума именно риторичность, подъёмность – у французов она *должна была* подчеркнуть ровность, скромность звучания. «Ничего, что походило бы на пение» – так мечтал о французском речитативе Ж.-Ж. Руссо. И вот Дебюсси даёт этот декламационный стиль, лишённый ариозности, лиризма, почти до речевой беззвучности спадающий, вращающийся, в противоположность Вагнеру, в узком кругу «среднего регистра», в недрах естественных интонаций голоса. Самая психология действующих лиц в драме предопределяет это различие стиля. Все чувства в полунамеках – какой контраст с их предельной *выраженностью* в слове и звуке у Вагнера. Мелизанда умирает без слов, без криков, тихо и *обречённо*.

Сравните с этим знаменитую смерть Изольды или трагическую огненную жертву Брунгильды – и разница, вернее противоположность, станет очевидной. Ткань всей музыки в «Пеллеасе» находится в органическом соответствии с этими основными стилеположениями. Это – импрессионистическая манера письма, ряд картин, соответствующих рядам психологических окрасок. Это – искусство миниатюриста, но не большой картины. Мусоргский тут ближе Дебюсси, чем Вагнер. Конечно, не может быть при этом речи о «лейтмотивизме». Лейтмотив – музыкальное слово, условный символ,

преднамеренный рационализм которого имел прямым назначением сдерживать, хоть как-нибудь оформлять бурный дионисийский океан звуковых сущностей у Вагнера. Это были те заклинательные формулы – слова, которыми маг Вагнер заколдовывал подвластных ему могучих стихийных духов. Во вкусовой иррациональной музыкальной стихии Дебюсси, где дионисизм закопался в сумеречный ил и все духи подавлены и вялы, нет никакой надобности в таких заклинаниях. Напротив, их рационализирующее присутствие в умеренной стихии Дебюсси сделало бы его музыку совершенно сухой и рассудочной. Смешны те приёмы, которые употребляет пловец по океану, применить к плаванью в мраморном бассейне. И Дебюсси это понял интуитивно и разумом. Вагнер хотел побеждать, его искусство покоряющее, и нет сил противиться его силе. Дебюсси, как истый француз, хочет прежде всего *нравиться*. Коренной лейтмотив художественного созерцания французской нации, ждущей от искусства всегда *удовольствия* и чуждой представлению об искусстве как о жертве высшему, тут нашёл свое полное отражение.

В этом отсутствии лейтмотивизма, столь привившемся со времени Вагнера в музыке, сказывается и чувственный подход к созданию – подход, не затрагивающий и не желающий затронуть *идеи*. Тут нет никакой философии, а у Вагнера лейтмотив – несомненная *идея*. В «Пеллеасе» нет идеи, а одни настроения. У Вагнера мало настроений, но зато есть океан идей и эмоции. «Пеллеас» весь статичен, как живая картина, Вагнер всегда динамичен, даже в созерцании. Два мирозозерцания, два полюса расовых психологий стали тут друг против друга в своих кульминационных достижениях.

Нет никакого сомнения, что формально в «Пеллеасе» дело не обошлось без уча-

стия Мусоргского. В мелодиях этой звуковой драмы есть как бы поблэкшее отражение типа напевности, который так характерен для русского гения. Сходство едва ли не только формальное, ибо те, кому дано читать между звуков и между нот, прочтут в одном случае песню возникающей буйной радости творческого бытия, ещё не вышедшего из первичного созерцательного состояния, а во втором – легенду об угасающей, утомлённой тысячелетним бытием культуре, впавшей в предзакатное созерцание, раньше, чем исчезнуть вовсе... Крайности сходятся и даже бывают идентичны во внешних проявлениях.

Тот успех, который выпал на долю «Пеллеаса и Мелизанды», был, конечно, в известной мере успехом моды, случая, протеста. Ряд обстоятельств сошёлся для того, чтобы упрочить заслуженную мировую славу произведения, которое без этой случайности имело бы все шансы очень длительного «пути признания». Конечно, замкнуто-аристократический Дебюсси со своим «Пеллеасом» был не для широких масс, не для публики; конечно, он *не был понят*, но в «модной» оценке верно схвачена была своевременность этого явления на музыкальном горизонте, вернее – его неминуемость.

Здесь был оценён и гений новизны, и протест против рутины и против Вагнера, и национальное музыкальное определение в противовес «тевтонизму». Из этих компонентов сложилась мировая слава «Пеллеаса», обошедшего все сцены мира, едва ли не за исключением той самой России, которая более всех способствовала созданию «Пеллеаса» неуловимым влиянием своей юной музыкальной культуры.

Симфонизм Дебюсси – особого типа. Это не симфонизм Бетховена, не *симфонизм «симфонии»*. Идея симфонии – идея динамизма – великого титанического по-



рыва, воплощённого в звуковых идеях. Симфонистами могли быть только те, в творческом пульсе которых был динамизм, было стремление к выражению хаоса подсознания, закованности ритма.

Такие симфонические миры создавали Бетховен, Вагнер, Скрябин, Чайковский. Ведь драмы Вагнера более симфоничны, нежели симфонии Сен-Санса и очень многих других. Ясно из всего психологического облика Дебюсси, что симфонических миров создать он не мог и не *хотел мочь*.

Его симфонизм есть просто *оркестральность*. Колорит оркестра привлёк его своей изысканной палитрой. Его музыка, будь она в опере, в оркестре, камерном ансамбле, неизменно *статична*, неизменно живописна и картинна. Это – звуковые картины, а не эпос. В них не может быть необходимой чёткости *идеи* и слишком много «настроения». Оттого оркестровый мир Дебюсси неминуемо обратился в *живописание звуками*, слишком тонкое, чтобы быть «программным», и слишком умное, чтобы стать наивно-реалистическим. Для Дебюсси оркестр не есть, как для Бетховена, голос миллионов людей, соединённых в героическом акте, не есть, как у Вагнера, предвечный хаос космических сил, управляемых могучей волей гения, не есть, как у Скрябина или Чайковского, микрокосм динамического бытия, мятущийся, страдающий дух, чувствующий свою связанность с хаосом. У Дебюсси это – *извне лежащая* прекрасная природа, блестящая всеми красками бытия, это – мир объективный, преломлённый субъективностью – и не более того.

Из этого же вытекает отсутствие *сонаты* у Дебюсси в её динамической сущности. У Дебюсси может быть сонатная форма, но не может быть *сонатного духа*. И мы видим, что симфонические произведения Дебюсси естественно выливаются в формы «поэмные», полупрограммные,

всегда, во всяком случае, с поэтическим, литературным заголовком, в формы бесструктурные, импрессионистические, в которых оркестр не есть символ, а только *возможность* неограниченного творчества колористов. Его симфонические произведения – *не симфонии*, а либо *сюиты*, т.е. динамически не связанные друг с другом блики настроений, картины, образы, либо просто поэмы, т.е. отдельные картины, неизменно *статичные* в своём образе.

Одни названия его оркестровых творений указывают на это: “L’après-midi d’un faune”, “Le mer”, “Images” (самое точное выражение «образности» его творчества), “Rondes de printemps”, “Printemps”, “Ibéria”, и т.п. Ни в одном месте он не воздвигается до абстрактности звуковой идеи «симфонии» – безымённой, беспредметной и эпической.

Программная «надписанность» его творчества, вечный словесный этикет, висящий над ним, и его конкретизирующий – это свойство не только его оркестровой, но и вообще всякой музыки. Поэтому я не стану много об этом говорить тут. Для нас важнее чисто-оркестральные сущности его гения.

Дебюсси признан сейчас за одного из величайших *мастеров* оркестрового колорита. Его палитра наследственно сложилась из гастрономического «вкуса» старых французских мастеров с их умеренным и бережным отношением к звучности и из колористических откровений наших русских музыкантов. Французский колористический гений, после безумных прозрений Берлиоза, нашедших такое гениальное применение в творчестве Римского-Корсакова, Бородина и Лядова, обратно устремился на свою родную почву. Романтическое безумие Берлиоза и варварская свежесть русских здесь попали в прохлаждающую ванну «вкуса» и дали явления действительно необычайные по

яркости и вполне аналогичные современным им же явлениям в области живописи – явлениям новых французских мастеров колорита.

Нет сомнений в принципиальной *связанности* этих явлений. Недаром эти изысканные цветы культуры возросли на одной и той же французской почве. Салон Малламре объединял не только поэтов и музыкантов, но и живописцев. И культ света, и культ колорита у последних не мог не заразить чуткого музыканта, тем более, что это так гармонировало с *эстетическим* мирозерцанием французской расы. Дебюсси, подобно всем французским музыкантам, родился с чувством звуковой красочности, ибо ведь колоритность – одно из типичных проявлений вкуса, этого характерного признака французской эстетической культуры. И тот творческий тип, к которому примыкал Дебюсси, всё его изощрённое эстетство, все эти отблески, отсветы, полутоны настроений – всё это требовало красочной палитры, требовало звукового волхвования. И мы видим, что действительно Дебюсси является тут почти сразу в виде совершенного мастера, в виде гения, не только умело комбинирующего звучности, но творящего новые *краски*. Дебюсси мыслил оркестровыми колоритами.

Конечно, как и следует ожидать, это совсем не тот тип звучания, не те колориты, что мы видим у Вагнера – отца современной оркестровой звучности. Оркестр Вагнера подавляет, уничтожает колоссальностью звуковой мощи – это титан, хранящий в себе невысказанные силы. Стихийной неисчерпанностью силы веет от каждого звука, и никакое могучее *fortissimo* не даёт впечатления предела. Это океан, который может всё сокрушать, но не сокрушает. Но этот титан умел и ласкать, умел создавать и нежно-волшебную паутину ткани, умел гипнотизировать, созда-

вая мучительно-лунные звучания. Его диапазон бесконечен: от ласки волшебства до ужаса и титанических заклинаний.

Оркестр Дебюсси никогда не устрашает, никогда не подавляет. В нём нет мощи, нет компактности, густоты вагнеровских ярких красок. Он нежит, баюкает, ласкает, словно вливает в уши какой-то острый, пьянящий и бесконечно прекрасный эликсир. У Вагнера никогда сам звук не есть художественная цель, у Дебюсси – почти всегда. Колориты, излюбленные Дебюсси – таинственные, погашенные, сказочно-фантастические или зыбко-влажные. Он избегает определённых, прямых тембров и насыщает свою музыку избыточными экзотическими, пряными необычными звучаниями, столь же оригинальными, как и его гармонии. Его оркестровка индивидуализирована – он любит не смешивать тембры, любит их обособленность в слитности, чтобы каждый инструмент говорил своим голосом, а не только участвовал в общем хоре. Закрытые и засурдиненные трубы, скрипичные флажолеты и сурдины, разделённые группы оркестра, причудливые фигурации в инструментах – вот излюбленные приёмы оркестровки Дебюсси. Его оркестр не криклив, умерен, почти всё время говорит «вполголоса». Если искать в музыкальной истории корней этой оркестровки, то не Вагнер, а русские кучкисты опять-таки явятся родоначальниками Дебюсси. Это – оркестр Римского-Корсакова с его утончённой, рафинированной, тоже индивидуализированной звучностью, но ещё более изысканный, пряный, тонкий и, кроме того, нарочито притушенный, сумеречный, как бы заглушённый звуковой дымкой. Но эта звучность, несомненно, при всей своей красивости, при всей изысканности и вкусе утомляет. Она однообразна тем изысканным однообразием, которым однообразно всё творчество Дебюсси. Эти



новые, мастерски использованные приёмы оркестровки переставляются им из одного творения в другое почти в полной неприкосновенности, и нет почти ни одного из них, которого не было бы в его центральном произведении – «Пеллеас».

После вагнеровских реформ оркестра с их гиперболизированием состава, после нововведений после-вагнеровских – оркестра Рихарда Штрауса и Малера – новаторство Дебюсси было отступлением в плоскость *экономии* сил. И тут он верен себе – «ничего лишнего». Для вагнеровских заданий его оркестр не был «лишним», но у неовагнеристов переизбыток средств над содержанием давал себя чувствовать достаточно остро. И чуткий вкус Дебюсси сразу учёл это обстоятельство. Его партитуры поражают экономичностью средств и пышной экзотичностью звучания. Всё осмысленно, всё учтено, и нет никакой «декоративности» выполнения. В противовес декораторской манере Штрауса Дебюсси выписывает все оркестровые детали без расчёта на то, что половины не услышат. Тут он не сын своего века – тут он классик, шествующий по стопам Куперена и Рамо. Импрессионизм в живописи был манерой мазков, декоративной по существу; тот звуковой импрессионизм, который возглавляется Дебюсси, ему противоположен. Он весь – в выработке деталей. Звуковой импрессионизм, как всегда бывает с музыкой, отстал от других искусств. И в то время, как поэзия, живопись и скульптура заговорили уже языком *приближения*, стали давать в воплощении только намёки на воплощаемое, звукопись ещё пребывала в стадии детализированности. Только следующее поколение (Стравинский) смогло дать звуку настоящую импрессионистскую, красочно-декоративную сущность. В этом смысле Дебюсси – аналог не импрессионистов-живописцев, культивировавших

свет, яркость и несменяемость цветов, и декоративность, а их предшественников – великих мастеров световых волхвований в живописи – Ренуара и Моне.

Та колоритность, стремление к тембру ради его собственной красоты, как красочного звукозерцания, которая является характерной для оркестра Дебюсси, она же в полной мере сохраняется и в его камерных произведениях. Камерный ансамбль Дебюсси никогда не есть, как у классиков и Бетховена, условная звучность, на фоне которой развиваются тематические события. Все дело – в них, а звучность абстрагируется, она – на втором плане. У Дебюсси совершенно наоборот: ему безразлично, оркестр ли, квартет ли, или соната – всюду он ищет звучности, и данные или взятые комбинации инструментов использует прямо исчерпывающим образом, удовлетворяя все их звуковые ресурсы, вплоть до естественного типа виртуозности для каждого инструмента. Поразительно при этом то знание ресурсов и техники отдельных инструментов, которое он обнаруживает, и которое не имеет себе равных среди других композиторов современности. Но зато стирается одновременно стилевая физиономия камерного ансамбля. Квартетная звучность Дебюсси изумительна: это не квартет струнных инструментов, а какой-то неведомый миниатюрный оркестр. Откуда берутся только у этих скромных «четырёхструнных» все эти разнообразнейшие тембры, раскраски, отзвуки? Иногда трудно поверить ушам, слыша это изумительное звуковое разнообразие. То альт у него зазвучал, как далёкая труба, то виолончель обратилась в духовой инструмент, то явились какие-то фантастические звучания в флажолетах. Всё это свободно, легко, свойственно в высшей степени всем этим инструментам. И в то же время это – абсолютно *не камерный стиль*.

Не камерный он уже в силу своей принципиальной и постоянной у Дебюсси «поэчности». Камерный стиль, достигший кульминации в квартетах Бетховена, есть прежде всего культ динамической формы сонаты, а затем есть *принцип равноправия* инструментов. Дебюсси слишком далёк от динамизма, чтобы удовлетворять первому условию, и слишком ценит индивидуальные, специфические колориты каждого инструмента, чтобы соблюсти второе условие – равноправие.

И мы видим, что его камерные вещи – просто поэмы для двух, трех и более инструментов, точно так же как его симфонические вещи суть поэмы для большего числа инструментов. Между ними у Дебюсси нет никакой принципиальной разницы, тогда как глубокая пропасть разделяет камерный мир Бетховена от его девяти симфонических пирамид.

С другой стороны, нельзя не признать, что те откровения звучностей, которые были сделаны Дебюсси в его камерных творениях, вписали такую блестящую страницу именно в мир камерных и интимных звучностей, что тут можно, пожалуй, говорить даже с большим правом о *революции*, произведённой Дебюсси, чем даже в области оркестра. Открыт совершенно новый подход к звуку тех самых инструментов, в котором всё, казалось, было так хорошо известно. Но едва ли это не революция без будущего. Кроме нескольких типичных последователей Дебюсси, этот взгляд на колористическую природу камерного ансамбля остаётся пока без отзвука.

После всего сказанного не трудно провидеть музыкальную физиономию Дебюсси-фортепианиста. Ему всё равно, сколько инструментов, пусть это будет даже один – он создаст из него колористический специфический мир, он открывает в его звуках дремлющие возможности. Безупречный стилист – Дебюсси и

тут, в интимной области фортепиано, делает откровения колорита и создаёт свой стиль, находящийся в безупречной гармонии со стилем всех остальных областей, где действовал его гений. Совершенно новая фортепианная техника, бесконечно более разрывающая с традицией великих фортепианистов Шопена и Листа, чем даже техника Скрябина, совершенно самобытные типы пассажей, прототипы которых тщетно было бы искать у предшественников, и, как целое, обаятельная звучность, журчащая, полная, никогда не становящаяся резкою, кричащею. Фортепиано Дебюсси – это мир звуковых журчаний, шелестов, иногда погашенных, словно подводных звонов. Он вводит широкие интервалы, объемлющие крайние регистры клавиатуры, вводит сложные комбинационные приёмы техники, допускающие ряд совершенно новых и очень свойственных инструменту пассажей – фигураций. И в деле композиции он всё тот же – склонный к средним по размеру формам, поэчности, к импрессионизму настроений, к поэтической сюжетности. От пианиста он требует исключительно многого: помимо техники, ещё и особого *чувства звука*, ещё и постижения тех полутеневых, сумеречных и насыщенных стихией музыкального вкуса миров, которое он в своём творчестве раскрывает. Немногие пианисты могут совладать с этим стилем, не впад в холодность и непоэтическую абстрактность. Подобно Листу и Скрябину, Дебюсси нуждается в пианисте-волшебнике, чарующем своей игрой, ласкающем звуки своими прикосновениями. Будучи сам первоклассным исполнителем своих творений, владея в совершенстве *тайной звука*, Дебюсси до сих пор ещё не нашёл пианистов, эквивалентных себе в чувстве звучаний. Это – дело будущего и, возможно, еще отдалённого.



Его фортепианные творения относятся к самым разнообразным периодам творчества. Он прибегал к фортепиано всё время, отдавая ему едва ли не наиболее насыщенные своей творческой индивидуальностью моменты вдохновения. Его “Estampes”, “Images”, его прелюдии останутся в мировой литературе, как вечные памятники безусловно нового духа фортепианной литературы. Он вдохнул новую жизнь в этот инструмент, уже стольким поколениям творцов служивший поверенным самых интимных и глубоких переживаний.

Немного остается сказать о *вокальной музыке* Дебюсси после того, как уже охарактеризован его стиль в музыкальной драме.

Бесконечно требовательный к произведению в целом, изысканный знаток искусства слова, Дебюсси пользуется только высшими вдохновениями поэзии для своих песен. В строгом соответствии со своим стилем и со своим художественным верованием он – импрессионист по симпатиям. Ему ближе всего муза французского символизма – эта изысканная, утончённая и мудрая, учёная муза, в которой одинаково много и от техники, и от вкуса, и от умения, и от глубокой начитанности. Бодлэр, Маллармэ, Верлэн – вот его поэты, и их словесную магию он дополняет своим звуковым волшебством.

Не в пример нашим русским музыкантам (особенно Рахманинову и Чайковскому) Дебюсси ни разу не унижил своё творчество текстуальным соприкосновением с второсортным искусством. Он горд и аристократичен в выборе.

Только песни ли это – то, что им написано? Скорее это – музыкальная декламация. Дебюсси – не лирик, его мелодия слишком целомудренно скупа, чтобы делаться песней. Слишком большое чутьё к природе родного французского языка, с его малой интонационностью, с его известной

звуковой скромностью заставляет его избегать лирики в песне. Его стиль тут, как и в «Пеллеасе» – интонационная декламация, речитатив, родственный, пожалуй, Мусоргскому более всего. Голос в его романсе (если позволительно применить к его вокальному творчеству этот термин) – всегда на втором, на незаметном плане, на первом же музыкальная ткань и *слово*, музыкой не заглушаемое. Это «незаглушение» особого рода. У Вагнера слово заглушено мощным океаном оркестра, но у лириков оно заглушается самой песней, самой мелодией голоса.

У Дебюсси слово на первом плане: оно царит и над музыкой, и над голосом. И его всегда слышно до мельчайших подробностей дикции. Его песни – омузыкаленные интонации речи плюс магия музыкальной ткани, обволакивающей эти интонации речи полутеней-призраков.

Без утолщений, без сильных акцентов, медленно и устало льётся эта музыкальная речь, гипнотизирующая, как тихое заклинание. Песни Дебюсси однообразны в большей степени, чем вся его остальная музыка, и в той же степени насыщены характерной для него закатной, угасающей красотой. Меньше всего в них *пения* – и общий облик представляет нечто приближающееся к художественной мелодекламации. И на фоне этой омузыкаленной речи в богатом, дифференцированном сопровождении как бы раскрывается весь психологический мир текста, придавая несравненную значительность каждой ноте голоса. И тут, как и во всём, Дебюсси во всеоружии мастерства, и изпод его пера в этой области не вышло ни разу ничего неумелого, несовершенного. Совершенный знаток голоса и его ресурсов, он пишет трудно, но благодарно и всегда в соответствии со свойствами самого голоса, никогда не обременяя его несвойственными ему приёмами.

Таков художественный облик великого «властителя музыкальных дум» новой Франции. Сейчас, когда его творчество уже прекратилось, небесполезно окинуть общим взором то *влияние*, которое этот замечательный творец уже успел возыметь на новые поколения музыкантов.

Сила гения измеряется его влиянием. Это – историческая аксиома. И по этому критерию Дебюсси должна быть отведена очень высокая позиция в иерархии гениев.

Ещё при жизни сформировывалось его влияние. Его богатейший гармонический мир, его стиль в фортепианном творчестве, его оркестровые приёмы – всё немедленно нашло подражателей.

Среди них прежде всего выделился Морис Равель, уже достигший теперь положения крупного композитора. Это – несомненно сильная индивидуальность, стоящая к Дебюсси примерно в таком же отношении, как у нас Рахманинов к Чайковскому. Но всё же по отношению к новаторству Дебюсси Равель есть шаг назад. Воспринявший от него все утончения стиля и техники, он не воспринял того *истинно нового* в самом отношении к звуку: его живописности, столь важной для Дебюсси. Равель в этом отношении ближе к романтикам, ближе к прежнему звукосозерцанию.

Не меньшее влияние испытали от Дебюсси и все остальные представители молодой Франции. Даже и в консервативном лагере восприняли многое от его характерных приёмов. Для нового же поколения Дебюсси стал знаменем и отправным пунктом, на котором базируется новое в музыке.

Очень серьёзное влияние оказало творчество Дебюсси в России. Это был как бы возврат долга – возвращение обратно того, что дано было нашим Мусоргским тому же Дебюсси. Нельзя обойти молчанием несомненное влияние Дебюсси на Скрябина второго и третьего периода, особенно в гармонической

области. Знаменитые шестизвучия Скрябина, быть может, изначально навеяны целотонными построениями и нонакордами «Пеллеаса», появившегося гораздо ранее, чем новаторские моменты у Скрябина окрепли. Нельзя отрицать и влияние некоторых моментов в фортепианном стиле, хотя тут линия Скрябина была изначально-отлична от линии развития Дебюсси.

Стравинский – другой пленник Дебюсси. Его творчество – живой отклик его завоеваний, но преломлённых в психологии диаметрально иной, чем психология Дебюсси. Стравинский – варвар, Дебюсси – угасающая от избытка культура. И то, что у Дебюсси звучало закатными гармониями вековой культуры, у Стравинского прогремело варварской мощью рождающегося богатыря. Культура вкуса превратилась в стихийное утверждение безвкусыя, культура утончения – в культ резкости. Стравинский – негатив Дебюсси, но и негатив есть влияние. А в деле оркестровой палитры тут даже не негатив, а прямое последование. Блестящий оркестратор Стравинский в этом мире – законный сын французского гения.

Трудно пройти молчанием и старика Лядова, не оставшегося равнодушным к тайнам магии звуков, открытых автором «Пеллеаса». И наша композиторская молодежь определённо начала под знаком Дебюсси своё композиторское поприще (Ал. Крейн, Гр. Крейн, Арт. Лурье), хотя не удержалась в этой органически чуждой им плоскости настроений.

В это же время на крайнем западе – в Испании – творчество Дебюсси определённо влияет на молодые композиторские группы, а северные композиторы чрез Грига, им более близкого, тоже отдают долг некоторым приёмам французского новатора. Лишь в Англии и в Германии нет влияния Дебюсси. В первой – по об-



щей её малой музыкальности, а во второй, очевидно, вследствие слишком ясного несоответствия духа новой Германии с духом Франции эпохи Дебюсси. Предельное утончение не в духе нового немца, тем более, что героическое творчество Штрауса сейчас вообще слишком подавило музыкальную психологию германца, чтобы оставить его чутким к звукам “Пеллеаса”

и “Images”. Даже более по культуре близкий к Германии Скрябин оставляет пока глухими немцев, реагирующих лишь на звуки Штрауса, Регера, Шенберга и... Чайковского.

Текст подготовлен к публикации А.О. Максименко, г. Санкт-Петербург, Россия, saniasoone@icloud.com

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4 (42). С. 47–57.
2. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1 (43). С. 54–61.

Об авторе:

Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

❧ REFERENCES ❧

1. Sabaneev L. Klod Debyussi [Claude Debussy] Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 4 (42), pp. 47–57.
2. Sabaneev L. Klod Debyussi [Claude Debussy] Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2022. No. 1 (43), pp. 54–61.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Section of the Academy of Art Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor the Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.





С.К. САРКИСЯН

Ереванская государственная консерватория им. Комитаса

г. Ереван, Армения

ORCID: 0000-0002-0408-2977

Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века

XX век – качественно новая эпоха в развитии оркестрового письма – стал временем активного преобразования фактуры. Изменения происходят как в композиционно-функциональном плане (воздействие на форму в целом), так и в структурно-функциональном (воздействие на этапы формы). В предлагаемой статье внимание концентрируется на втором плане музыкальной фактуры, более того – на одном из её свойств, определяемом нами как *вибрирующая фактура*.

Введение этого понятия связано с рассмотрением имманентной динамики фактуры, которая благодаря определенной технологии композиторского письма, отбору, диспозиции и трактовке оркестровых средств приобретает особое свойство. На данный факт обращали внимание многие композиторы и теоретики новой музыки, в частности К. Штокхаузен, рассуждающий в своей известной статье «От Веберна к Дебюсси» о «вибрирующей звуковой материи», «вибрирующих звуковых поверхностях», обусловленных присущими XX веку «техниками оркестровки». Изучение вибрирующей фактуры так или иначе соприкасается с многочисленными теоретическими разработками учёных о типах структур и тематических связей, о темброво-акустической природе и прочих внутренних логических закономерностях. В то же время перспективность исследования обусловлена комплексом идей, позволяющих в свете художественных стилей XX века выявить интересующую нас специфику звуковой структуры.

Анализ музыкальных произведений с акцентом на преемственности в общей эволюции фоники позволяет выявить различия, необходимые для классификации *вибрирующей фактуры*. В исторической перспективе обсуждаемая проблема видится как последовательное развитие линии «импрессионизм – соноризм», находящей своё новое решение в электроакустической области.

Ключевые слова: оркестр XX века, музыкальная фактура, вибрация, сонорная полифония, резонирующие звуки.

Для цитирования / For citation: Саркисян С.К. Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 58–70. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.058-070



SVETLANA K. SARKISYAN

Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

ORCID: 0000-0002-0408-2977

A Property of Texture in XX Century Orchestral Music

The 20th century – a qualitatively new era in the development of orchestral writing – is a time of an active transformation of the texture. Changes occur both in the composition-functional plane (affecting the form as a whole) and in the structure-functional plane (affecting the stages of the form). Current study focuses on the background of the musical texture, moreover, on one of its properties, which we define as a *vibrating texture*.

The introduction of this concept is associated with the consideration of the immanent dynamics of the texture. Thanks to a certain composer technique as well as the selection, disposition, and interpretation of orchestral means it acquires a special property. Many composers and theorists of New music draw attention to this fact, particularly K. Stockhausen who reflects in his famous article “From Webern to Debussy” on “vibrating sound matter”, “vibrating sound surfaces”, in accordance with the 20th century “orchestration techniques”. The study of vibrating texture is in contact with scientists’ numerous theoretical developments around the types of structures and the thematic connections, the timbre-acoustic nature, and the other internal logic patterns. At the same time, the prospects of this research are determined by a complex of ideas, that make it possible to reveal the specifics of interest in the light of the 20th century artistic styles.

Analysis of musical works with an emphasis on the continuity in the general evolution of phonism allows the discovery of the differences needed for the classification of *vibrating texture*. In historic prospect, the proposed problem is seen as the consistent development of the “impressionism-sonorism” line which finds its new solution in the electroacoustic field.

Keywords: orchestra of the XX century, musical texture, vibration, sonoric polyphony, resonating sounds.

Пожалуй, нет ни одного исследования о музыке XX века, обходящего вниманием проблему фактуры. Первичная в вопросе организации музыкального материала, она фокусирует весь диапазон новшеств на уровне эстетики, мышления, психологии восприятия, компонентов музыкального языка. Как и в прежние времена, в XX веке фактура остаётся репрезентативной категорией стиля. По аналогии с традиционным представлением о стилевом знаке, новая музыка формирует фактурный знак как профилирующую сторону композиции: даже беглый взгляд на фактуру информирует о направ-

ленности произведения, регистрирует время его создания.

В связи с этим уместно отметить оригинальную музыкальную хрестоматию польского композитора и теоретика Богуслава Шеффера «Введение в композицию» (Wstęp do kompozycji, 1976) [14]. Огромный, величиной с партитурный лист фолиант объединяет 714 нотных и графических образцов из опусов ведущих, начиная со Стравинского, композиторов XX века (исключение составляют не вошедшие в обзор композиторы советского периода). Нотное издание¹ красноречиво свидетельствует о неисчислимости

фактурных решений в музыке нового времени, хотя их теоретической проблематике автор не уделяет специального места. Преимущество дано описанию технологии современной композиции, методам работы с тонами, интервалами, ритмом, пространством. Естественно, любая хрестоматия не может стать исчерпывающей, если будет посвящена столь развитой области, как оркестровая музыка. Тем не менее труд Шеффера весьма впечатляет панорамой охвата музыкальных стилей.

Качественно новая эпоха в развитии оркестрового письма, XX век стал временем активного преобразования фактуры. Изменения происходят как в композиционно-функциональном плане (воздействие на форму в целом), так и в структурно-функциональном (воздействие на этапы формы)². В предлагаемой статье внимание концентрируется на втором плане, где локализируются значение звуковой организации, объясняется одно из её специфических проявлений, определяемое как *вибрирующая фактура*.

Это понятие вводится в результате рассмотрения имманентной динамики фактуры, которая благодаря определенной технологии композиторского письма, отбору, диспозиции и трактовке оркестровых средств приобретает особое качество: отчетливый эффект акустического колебания. На данный факт обращали внимание многие композиторы и теоретики новой музыки, в частности, К. Штокхаузен, в своей известной статье «От Веберна к Дебюсси» рассуждающий о так называемой «вибрирующей звуковой материи <...> о собственной внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний, их соотношений и зависимостей» [3, с. 208–209]. По мысли Штокхаузена, «вибрирующие звуковые поверхности и звуковые полосы» определены спецификой техники инструментовки. Фактуру с «нагромождением

тонов» он называет «статистической», это «суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие». А далее следует важное дополнение, которое можно адресовать музыке второй половины XX века: «Мы <...> воспринимаем (*разрядка Штокхаузена – С. С.*) звуки определённой высоты и тембра, хотя и знаем, что это на самом деле никакие не тоны, никакие не тембры, но просто-напросто колебания, имеющие определённую частоту и спектр» [3, с. 208].

В контексте рассуждений Штокхаузена вырисовывается тезис о том, что вибрирующая фактура прежде всего ассоциируется с инструментальной музыкой (оркестровой, ансамблевой), её неограниченными возможностями оперирования звуковысотностью и тембром, что и предопределило тему настоящей статьи. Вместе с тем, как акустическое свойство звуковой волны, вибрация (она охватывает колебание, пульсацию, биение, возникающие в результате периодического изменения частотности и амплитуды звука) присуща не только инструментальной музыке. Особенно это заметно в современном вокальном искусстве ввиду универсализма звукоизвлечения в области «новой вокальности» (определение Кэти Берберян)³, стирания границ между голосом и инструментом, что ярко выражено в джазе [1, с. 74–79].

С целью единого подхода к явлению вибрации мы допускаем ссылки на внеинструментальные области музыкального творчества и музыкального исполнительства, поскольку процесс вибрирования всегда осуществляется посредством определённых технических приёмов. Это обстоятельство объясняет и введение исторических параллелей, позволяющих высветить как преемственность в эволюции, так и новую логику звукотворчества в XX веке. Если за исходные



постулаты вибрирующей фактуры принять, с одной стороны, усложнение звукового комплекса, а с другой – акустический резонанс его составляющих, в том числе частотность комбинационных тонов, то это явление (конечно, достаточно условно) наблюдается и в фортепианной музыке. Например, у Дебюсси и Равеля слитные звуковые комплексы, своего рода кластеры, благодаря постоянному включению и выключению отдельных тонов, их регистровым отражениям вызывают состояние колебания.

Аналогом такой техники периода импрессионизма может стать описанный Генри Кауэллом в книге «Новые средства музыки» приём исполнения на фортепиано так называемого «движущегося кластера» [3, с. 24–25]. Одно из его пояснений заключается в следующем: «Кластер может сокращаться в сравнении с исходным и терять звуки, начиная с нижнего, или делать то же самое с наивысшего звука; или покидать тоны одновременно сверху и снизу, пока не останется только средний» [3, с. 25]. Приводя разновидности «движущегося кластера», либо кластера, объединённого с традиционным аккордом, Кауэлл указывает на значение обертонового слухового восприятия, видимо, имея в виду сохраняющуюся при тон-кластерах резонансность протянутых звуков. Любопытно, что описанная Кауэллом технология работы с линиями фортепианных кластеров спустя десятилетия находит своеобразную адаптацию в технике электронной музыки 1950–1960-х годов, где линии заменяются слоями. Функционально подвижные, в постоянных тембровых микстах, интерференциях, меняя звуковую плотность, они активно преобразуют структуру музыкальной ткани. Метод включения и выключения (то есть постепенного увеличения и сокращения) пластов нашёл широкое применение в но-

вой оркестровой музыке, особенно сонористического направления.

Изучение проблемы вибрирующей фактуры соприкасается с многочисленными теоретическими разработками о типах сложения и взаимодействия голосов, тематических связях в контексте горизонталь–вертикаль–диагональ, о темброво-акустической природе звука, наконец, о его «поведении» в логических закономерностях композиторского стиля. Ведь позитивный результат любого исследования обычно обусловлен комплексом идей, позволяющих в свете различных художественных стилей выявить искомую специфику звуковой структуры.

Прежде всего необходимо внести ясность в терминологию. Дефиниция «вибрирующая фактура» не предполагает включения в общий реестр музыкальных фактур таких, как гомофонно-гармоническая, полифоническая, подголосочная, гетерофонная, определяемых традиционной теорией музыки в зависимости от характера связи и функционирования голосов. В XX веке вследствие появления новых типов сложения и взаимодействия голосов (в виде протянутых кластеров, тонов-точек, педалей или графического типа линий – континуальных, изогнутых, дискретных, глиссандирующих и прочих), соответственно вводятся и специфические дефиниции. Примером могут служить следующие разновидности фактур: *гомогенная, гетерогенная, линейно-монодийная, линейно-многоголосная, пуантилистическая, переменная* (в последнем случае – перманентно-мобильная в музыке серийной, алеаторической, стохастической, спектральной), *вариантно-остинатная*⁴, *вариативная* (преимущественно в минимализме). Кроме того, получили широкое распространение фактуры *педально-кластерная* (основана на наслоении протянутых линий-педалей),

импровизационно-алеаторическая, сонорная (разновидность колористической), сонористическая (как в академической музыке, так и в компьютерной, электроакустической, акустической областях).

В XX веке свойства вибрирования проявляются в музыке темброво-фонической направленности, они обусловлены индивидуальными техниками оркестровки. Многообразию приёмов приведения музыкальной ткани в осязаемое колебание трудно поддаётся классификация. Но их роднит черта, отмеченная Штокхаузеном, когда вызывающие колебание технические средства сопровождаются звуковым уплотнением ткани («нагромождением тонов»), дроблением тематического материала на повторяющиеся мотивы и звуки в их единовременном звучании. Физико-акустические параметры традиционного музыкального инструментария (высотно-тоновый, временной, регистровый, артикуляционный) в каждом произведении получают конкретное преломление. Всегда индивидуализировано фоническое решение в электронно-компьютерной и электроакустической областях. Примечательно, что в оркестровой музыке с помощью вибрирования выделяются драматургически узловы́е, но чаще всего кульминационные участки произведения. Особое резонансное значение приобретает нетрадиционная, порой ассоциируемая с гетерофонией, дублировка голосов в партиях близких по тембру инструментов, создающая ощущение мерцания, свечения или смешанного звукового колора – аналогия с методами ташизма в живописи. При этом временная пролонгация используемых технических приёмов способствует усилению эффекта вибрирования.

В качестве примеров можно указать на завершение «Поэмы экстаза» А. Скрябина и заключительную, доходящую до экзальтации, кульминацию в Третьей симфонии

В. Лютославского. 75-летняя дистанция между датами создания произведений (1908 и 1983, соответственно), естественное различие стилистики не мешают нахождению общих черт в оркестровом решении «высоких зон» этих опусов. Более того, словно принимая эстафету предшественника, польский композитор также включает на гребне развития восходящее по звукам нонаккорда соло трубы.

К приёмам вибрирования последовательно обращается Штокхаузен в оперной гепталогии «Свет» («Из Семи дней»), как правило, в узловых моментах музыкально-сценического действия. Так, в опере «Суббота» приветствие Люциферу оформлено ансамблем тромбонов и труб на *vibrato*, напоминая джазовый приём *dirty tones* (искажение темперированного тона), с подключением бассетгорнов и трубчатых колоколов. Последующее беспокойное, с использованием четвертитонов соло флейты на фоне мягкого шелеста ударных (авторская ремарка: *irregular, nervous*) постепенно подводит к импровизации. Она основана на достаточно длительном опевании ауры звука *g* со сменой его динамики и темпа, что делает музыкальную материю вибрирующей, колышущейся. В опере «Вторник» (сцена «Вторжение») в эпизоде «Взрыв с плачем» архаичное, выдержанное на натуральных интервалах соло Евы «Бог – дыхание твоё» звучит в сопровождении трубы (Михаэля) – при этом оба исполнителя используют идентичную микротоновую окраску на тремоляции. Аналогичного рода эпизоды, обогащённые медиапроекцией, далеко не единичны в гепталогии Штокхаузена.

Наблюдая за проявлением вибрирующих свойств фактуры в композиторском творчестве, нельзя игнорировать функцию приёма вибрата в исполнительском искусстве. Оттачиваясь в течение веков,



он стал средством особого воздействия на слушателей благодаря своей внутренней энергетике. В вокальной, а затем в инструментальной музыке, связанной с эволюцией устройств инструментов, методика использования *vibrato* или *nonvibrato* формировала критерии школы, стилевых традиций. Вследствие совершенствования исполнительского искусства XVIII век открывает перспективу технических новаций, в том числе и новое осознание приёма вибрато. Расширение его функциональности, искусность применения требовали от исполнителя изощрённости. Среди мастеров XX века показательна личность И. Менухина, подчёркивающего важность вибрирования для «дыхания и акустической зоны звука» (фильм «Иегуди Менухин. Скрипка века», реж. Б. Монсенжон, Лондон, 1995), или М. Кабалье, обладательницы обертонально инкрустированного вибрато на протяжённых верхних звуках (яркий образец – каденция в арии “Casta Diva” в исторической постановке Античного театра Оранж, 1974).

Применение фактора вибрирования даёт эффективные результаты в искусстве дирижёра. Отталкиваясь от композиторского текста, используя возможности исполнительской техники (штрихи, виды артикуляции), нюансы громкостной динамики, дирижёр привносит в музыку качество особой энергетике, порождающей амплитудное вибрато. Лидерство дирижёров нашего времени, обладающих даром фонической мутации музыкальной ткани, принадлежит В.А. Гергиеву, не случайно предпочитающего музыку XX века. Примером может служить интерпретация финального эпизода «Скифской сюиты» Прокофьева (запись с Роттердамским филармоническим оркестром). Здесь достаточно длительно по времени, посредством искусно преломлённых в партиях всего оркестра приёмов вибрирования,

происходит постепенное накопление световой энергии – словно визуализация прокофьевской идеи о «Шествии Солнца».

Как в исполнительстве, в композиторском творчестве прошлых веков приёмы повышенной ритмической и регистровой дифференциации контрапунктических голосов порождают своеобразную пульсацию (биение) звуковой материи, например, в хоровой музыке эпохи Возрождения, чему немало способствовала естественная реверберация храмовой акустики. Позже широкое применение вибрирующих средств в композиторской практике обусловлено разными целями. Как правило, оно продиктовано желанием достичь иллюстративной достоверности в передаче необычного темперамента (скрипичные пьесы Дж. Тартини, Н. Паганини), психологического напряжения (сцены «Пиковой дамы») или для характеристики пейзажа (музыкально-симфонические зарисовки Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, М.К. Чюрлёниса). Одновременно с тем процессы, происходящие в инструментальной музыке XX века и способствующие преобразованию всей системы звуковых связей, расширяют содержание и эстетическое значение пульсирующей, «дышащей» музыкальной материи. Нередко она является не только отдельным, узловым моментом композиции (к примеру, в произведениях Э. Вареза, О. Респиги, О. Мессиана, П. Булеза, Т. Такэмицу), но и профилирующей стороной стиля (музыка Дж. Шельси, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Пендерецкого, Ж. Гризе и др.).

С середины прошлого века, уделяя пристальное внимание специфике многоуровневой оркестровой фактуры, исследователи отмечали новое качество ткани: необычный фонизм, тонко меняющуюся звучность, чему способствовала особая детализация ритмики. Интересно, что в

те годы, по сути, два противоположных метода композиции – использование недетерминированного музыкального текста при алеаторике или текста, вычисленного с помощью компьютера, – привели к близкому сонорному результату. Он был связан с характерной «кладкой» фактуры: утолщением пластов с их разновекторным движением голосов, различием артикуляции и исполнительских штрихов. Для сравнения из музыки 1950–1970-х годов отметим алеаторические оркестровые пьесы “Polymorphia”, “Fluorescencje”, “De Natura Sonoris I” Пендерецкого, его же “Ecloga VIII” для вокального ансамбля с использованием 17 видов артикуляции; стохастические “Metastaseis”, “Jonchaies” для оркестра, “Palimpsest” для двенадцати исполнителей Ксенакиса; усложнённые микрополифоническим сплетением голосов “Apparitions”, “Atmosphères”, “San Francisco Polyphony” Лигети. Полипластовое строение оркестровой ткани при несовпадении фаз развития и сонорно-тематических характеристик каждого из пластов влечёт за собой постоянное перераспределение динамического потенциала музыки, или, иначе, пользуясь классической терминологией, их (пластов) переменную функциональность.

Рассматривая пространство плотных фактур в микрополифонии, западные музыковеды Дэвид Коуп, Ричард ДеЛоун апеллируют к универсальному для наук термину стратификация (лат. *stratum* – настил, слоистость, напластование, *facere* – делать), который используется при изучении разделённости физических процессов в водных и воздушных пространствах, а также в математике, грамматике, социологии. Ссылаясь на этих учёных, Т.В. Цареградская в обзоре англо-американских трудов 1970-х годов формулирует термин следующим образом: «Явление стратификации основано на тембровых контрастах и

многотембровых комбинациях, разделяет уровни интенсивности фактурной плотности, регистровые уровни...» [9, с. 104]. Для представления о вибрирующей материи важно наблюдение М.С. Скребковой-Филатовой в статье «Об организующей роли фактуры в современной музыке»: «Художественный эффект сверхмногоголосных звучаний нередко можно определить как “вибрирующий” кластер, обладающий повышенным фоническим свойством: он звучит как колористическое пятно или “пульсирующий” объём» [9, с. 8]. Объект структуры сверхмногоголосия лежит в основе статьи И.И. Снитковой, где отмечается возникновение «фактурного вибрата в случае асинхронности дублирующих элементов» [9, с. 57].

Проблематика фонизма неоднократно затрагивалась в работах автора данной статьи, связанных с музыкой XX века. Так, в статьях о музыке С. Губайдулиной самый материал четырёх струнных квартетов [5] и Второго скрипичного концерта [6] располагает к рассмотрению пространственной специфики сонорных комплексов. Особый исследовательский интерес вызвало объединение зеркально отражённых вариантов мотива в оркестровой партитуре М.К. Чюрлёниса «Море» [7; 13] – техника, получившая распространение в сочинениях авторов последующих поколений. Идея вибрирующей фактуры была конкретизирована нами при анализе пьесы «Рассеивающиеся страхи» (“Dispelling the Fears”) для двух солирующих труб и симфонического оркестра (1995) английского композитора М.Э. Тёрнейджа, инспирированной картиной Х. Беттс (Heather Betts). Известная своими сюрреалистическими работами художница передаёт иррационально-галлюцинаторное состояние страха, что оказалось близко Тёрнейджу: «Волнение, дрожь, трепет, вызываемые страхом, ком-



позитор переводит на язык музыки, используя трели, тремоландо, протянутые с подчёркнутыми начальными *sforzando* звуки и созвучия, разного рода вибрации, достигаемые посредством репетиции звуков в повторяющихся кратких мотивах – варьируемых и точных, в различных фактурных решениях, унисонных и имитационных <...>. Единый тематизм в результате тембровой и ритмической дифференциации придаёт оркестровой полифонической фактуре качество особой «вибрирующей звуковой поверхности» (по Штокхаузену)...» [8, с. 46].

Отмечая факт обращения к средствам вибрирования / пульсации в узловых моментах произведения, необходимо признать, что в композиторском творчестве, начиная со второй половины XX века и до наших дней, вибрирующая фактура становится репрезентантом определённой стилистики. Естественно преломляясь в электроакустической области творчества, она находит применение в столь полярных направлениях, как *New Complexity* (новая сложность) и *New Simplicity* (новая простота). Не отклоняясь в проблему разнообразия каждого из этих направлений, отметим два примера. В первом случае «сложность» обуславливается не только рельефной слоистостью музыкальной фактуры, но и постоянной изменчивостью, вариантностью её составляющих. Склонность к таким решениям обнаруживает насыщенная динамикой преобразования музыка англичанина Майкла Финнисси (р. 1946) из его оркестровых сочинений “Sea and Sky” («Море и Небо», 1980). В другом случае своё особое качество «простоты» привнесли композиторы Японии, и в частности, Тосио Хосокава (р. 1955) и Ацухико Гондаи (р. 1965). Несмотря на близость к тому виду минимализма, где свёрнутость развития компенсируется амплификацией инструментальных при-

ёмов (например, ритмически и артикуляционно различного повторения звука) и статикой формы, в то же время у них метод работы с материалом во многом предопределён генетикой национального мышления. В одном из своих последних сочинений – пьесе «Ограничение» – Гондаи выстраивает мерцающую фактуру струнного оркестра как гиперболизированное пространственное отражение звука солирующего народного инструмента *сё* (губной орган). Мастер неоимпрессионистской звукописи, Хосокава в пьесе для симфонического оркестра “Uzu” («Вращение», 2015) сохраняет любимый им принцип конструирования сферического звука. По словам музыковеда М. Сираиси, «композитор называет пространство, символично образованное “маточными звуками” (“wombsounds”), “маточным пространством” (“wombspace”). Это пространство наполнено тихой реверберацией ещё не услышанных и уже слышимых звуков» [14, р. 409].

Естественно заключить, что «вибрирование» звуковой ткани обусловлено первичными для музыки физико-акустическими закономерностями, определяющими высотное и пространственно-временное существование звука, состояние движения и покоя, зону распространения и затухания. Сопровождающие звуковую волну колебательные процессы – частотность, интенсивность, амплитуда, дление, сферичность, пульсация, ритмизация (дискретность) – составляют самостоятельные области теоретического знания.

Природа функционирования звуковой волны задолго до её практического осознания композиторами XX века основательно изучалась музыкантами-акустиками со второй половины XIX века, в том числе в России. Так, интерес представляет развивающая теорию Г. Гельмгольца ранняя работа Г.М. Римского-Корсакова

(1901–1965) «О высоте комбинационных тонов» (1927), исследующая микроинтервалику суммовых (возникающих при сумме первичных тонов) и разностных комбинационных тонов. Логарифмические таблицы колебательных отношений разностных тонов в натуральном и темперированном строях убедительно дополняют основной текст автора, прогнозирующего будущую технологию композиторского письма, в частности, в сфере спектральной музыки⁵. Предвосхищая музыкальное творчество, теоретические работы подобного типа, без сомнения, инициируют идеи композиторской технологии. Научное сознание как составная часть мышления творца новой музыки открывает неизведанные возможности работы со звуковым материалом, независимо от источника его происхождения. Композиторы, своим творчеством провозгласившие индивидуальные принципы сонорной организации, нередко давали им теоретическое объяснение. В числе признанных мастеров – Варез, Ксенакис, Булез, Штокхаузен, Гризе, Лахенман, оставившие концептуальные труды, статьи, интервью. Сборник нового структурализма ныне здравствующий Хельмут Лахенман (р. 1935) в одной из статей писал, что «...составил своего рода типологию звуков, которая, исходя из акустически-пуантилистического восприятия, кульминировала в так называемом “структурированном звуке”, или, наоборот, в “звуковой структуре”» [12, с. 106].

Структуральная природа, пространственность, пульсация, реверберация и иные акустические свойства звука нашли претворение у Авета Тертеряна (1929–1994), реформаторское творчество которого уже с начала 1970-х годов позволяет судить о тщательно им обдуманной концепции «слоистого» звукового пространства. В статьях и беседах, говоря о природе звука, Тертерян акцентирует сущностное различие

между собственно тоном и его частицами (парциалами), отмечая по поводу звука следующее: «Он очень полифоничен для меня, насыщен внутренним развитием составных элементов, живущих как бы своей жизнью». Далее композитор пророчески заявляет: «...из частиц лишь одного тона можно будет создавать целые произведения...» [10, с. 198]. И своей музыкой, прежде всего симфониями с Четвёртой по Восьмую, Тертерян конструирует микро-тоновое, вибрирующее пространство, синтезируя средства акустических инструментов и электроники. Вследствие постоянной изменчивости, мобильности это пространство лишено прямой, линейной перспективы. Оно иное. Если апеллировать к известной мысли об обратной перспективе П.А. Флоренского, пространство в музыке Тертеряна можно определить как *много-центрированное* (термин философа), то есть порождаемое разными точками восприятия.

Вместо обобщения представим методологические ориентиры дискурса. В качестве исходной предлагается аксиома, согласно которой первичная субстанция музыки – звук как явление физического порядка – обладает потенциалом процессуальности, многомерного распространения. Континуум звука есть непрерывное движение во времени и пространстве, порождающее постоянство преобразования, тоновой и тембровой мутации. Свойства звука по-разному проявляются в фактуре, исходя из специфики используемых инструментальных средств, логики их функционирования. Это: 1) спектральность звука, частотные величины которого определены фактором колебания (осцилляции); 2) пространственность звука, вызываемая амплитудой колебания, акустическим резонансом и реверберацией; 3) динамика звука, обусловленная его интенсивностью, громкостью и спецификой воспроизведения (артикуляции); 4) окраска звука, реа-



лизуемая посредством как гармонически-натуральных, так и искусственным образом модифицированных, синтезируемых и прочих производных тембров.

Отмеченные свойства звука, равно как и иные, не названные, допускают разнообразие исследовательских ракурсов. Их число возрастает в музыке последнего столетия при обращении к феномену оркестровой фактуры, отражающей новизну композиторского языка и мышления. Заложенные импрессионизмом идеи «проросли» в стилевые формации XX века, в общие и авторские системы композиторской технологии, обеспечив намеренное культивирование звучащей структуры. Несмотря на разветвление этого процесса, в целом он осознаётся как постижение природы звука в свете обострённого слухового восприятия, в контексте ради-

кальных методов музыкальной композиции, наконец, в системе нового взаимодействия искусства и науки.

Анализ музыкальных произведений авторов разных поколений с акцентом на преемственности в общей эволюции фонизма позволяет выявить различия, необходимые для классификации вибрирующей фактуры. В исторической перспективе обсуждаемая проблема видится как последовательное развитие линии импрессионизм – соноризм, находящей своё новое решение в электроакустической области.

Статья выполнена на основе доклада, прочитанного на X международном конгрессе по музыкальному анализу EUROMAC-10 (Москва. МГК им. П.И. Чайковского, 2021).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К нотному изданию отдельным выпуском прилагаются индекс примеров, а также аналитические заметки Богуслава Шеффера о теоретических и философских вопросах музыкальной композиции XX века.

² Заметим, что в российском музыкознании вопросы современной фактуры постоянно были в центре внимания. Впечатляют глубиной исследовательских разработок труды В.В. Задерацкого, М.С. Скребковой-Филатовой, В.Н. Холоповой, И.И. Снитковой, Т.В. Франтовой.

³ Кэти Берберян (1925–1983) – американская певица армянского происхождения (меццо-сопрано), уникальная исполнительница новой музыки, её называли «Каллас авангарда». С начала 1950-х годов жила в Милане, она была первой женой Лучано Берио (1925–2003) – автора ряда камерных и оркестровых произведений, написанных специально для неё. Берберян исполняла музыку всех ведущих современных композиторов,

многие из которых посвятили ей свои произведения. В их числе – Игорь Стравинский, который после исполнения Берберян его ранних «Кошачьих колыбельных песен» для голоса и трёх кларнетов посвятил певице «Элегию Дж. Ф. К.» для баритона /меццо-сопрано и трёх кларнетов (1964, англ. текст У.Х. Одена), следом написав для неё свой последний опус – вокальный цикл «Сова и кошечка» (1966, англ. текст Э. Лира).

⁴ К этой разновидности фактурного развития неоднократно обращался В.В. Задерацкий, в частности, в статье «Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве О. Мессиаана» [2, с. 295–330].

⁵ Приведём одно из обобщающих умозаключений Г.М. Римского-Корсакова: «Разностные комбинационные тона в особенности слышны в верхнем регистре, и в случае полного господства над звукоизвлечением и тембром, которое начинает обещать «смычка» акустика с электротехникой, можно было

бы рассчитывать на вполне реально всем и каждому слышные аккорды, составленные из комбинационных тонов, полученных как результат совместного звучания очень высоких звуков, быть может, даже лежащих за пределами интервального восприятия» [4, с. 160].

ЛИТЕРАТУРА

1. Берберян Кэти. Новая вокальность в современном художественном творчестве. Сейчас и когда-то [“Ruch muzyczny”, Warszawa, 1975] / перев. с польск. С.К. Саркисян // Музыкальная Армения. Ереван: Издательство Ереванской государственной консерватории, 2020, № 2 (59). С. 74–79.
2. Задерацкий В.В. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: Композитор, 2014. 576 с.
3. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.
4. Римский-Корсаков Г.М. О высоте комбинационных тонов // De Musica. Временник Отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Государственный институт истории искусств, 1927. С. 155–165.
5. Саркисян С.К. Струнные квартеты С. Губайдулиной как опыт освоения сонористического пространства // Музыкальная академия. 2011, № 4. С. 129–133.
6. Саркисян С.К. Концепция формы в Скрипичном концерте “In tempus praesens” Софии Губайдулиной // Софии – с любовью. К 80-летию С.А. Губайдулиной: материалы международной научно-практической конференции / ред.-сост. В.Н. Холопова. М.: Московская консерватория. 2014. 184 с.
7. Саркисян С.К. Симфоническая поэма «Море» М.К. Чюрлениса в свете мифологического сознания // Музыкальная академия. 2014, № 1. С. 145–150.
8. Саркисян С.К. «Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тернейджа: опыт символизации музыкального материала // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных / гл. ред. И.С. Стогний. 2015, № 3 (14). С. 42–53.
9. Современное искусство музыкальной композиции. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 79 / отв. ред. Н.С. Гуляницкая. М., 1985. 136 с.
10. Тертерян Р.А. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. Ереван: Хорурдаин грох, 1989. 244 с.
11. Lachenmann, Helmut. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposium Leningrad 1990 / hrsg. von R. Stephan, W. Saderatzkij. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. S. 95–110. Deutsch / Russisch.
12. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: His Time and Our Time: The Collection of Studies and Scientific Articles / Comp. and Ed. by G. Daunoravičienė, R. Povilionienė, D. Linčiuvienė. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2013. 688 p.
13. Schäffer, Bogusław. Wstęp do kompozycji. Kraków: PWN Edition, 1976. 476 s.
14. Shiraishi, Miyuki. Hosokawa Toshio // Contemporary Composers / Ed. by B. Morton, P. Collins. Chicago; London: St. James Press, 1992. 1019 p.

Об авторе:

Саркисян Светлана Корюновна, доктор искусствоведения, заслуженный деятель культуры Республики Армения, заслуженный деятель польской культуры (Польша), музыковед, профессор кафедры теории музыки, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса (0001, Ереван, Армения), **ORCID: 0000-0002-0408-2977**, svetlana.sarkisyan@mail.ru

REFERENCES

1. Berberyan Ketii. Novaya vokal'nost' v sovremennom khudozhestvennom tvorchestve. Seychas i kogda-to [Berberian, Cathy. New Vocality in Contemporary Arts. Now and Then] [“Ruch muzyczny”, Warszawa, 1975]. Translated from Polish by S.K. Sarkisyan. *Muzykal'naya Armeniya* [Musical Armenia]. Yerevan: Erevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2020, No. 2 (59), pp. 74–79.
2. Zaderatskiy V.V. *Zvukovye kontury vremeni. Muzykal'nye idei i obrazy minuvshogo veka* [Sound Contours of Time. Musical Ideas and Images of Previous Century]. Moscow: Kompozitor, 2014. 576 p.
3. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii. Khrestomatiya* [Composers about Contemporary Composition. Reader]. Compilers T.S. Kuregyan, V.S. Tsenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. 356 p.
4. Rimskiy-Korsakov G.M. O vysote kombinatsionnykh tonov [On the Pitch of Combinatory Tones]. *De Musica. Vremennik Otdela teorii i istorii muzyki Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv. Vypusk 3* [De Musica. Temporary magazine of Department of Music Theory and History of the State Institute of Arts History. Issue 3]. Leningrad: Gosudarstvennyy institut istorii iskusstv, 1927, pp. 155–165.
5. Sarkisyan S.K. Strunnye kvartety S. Gubaydulinoy kak opyt osvoeniya sonoristicheskogo prostranstva [S. Gubaidulina's String quartets as an Experience of Adaptation of Sonoristic Space]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 4, pp. 129–133.
6. Sarkisyan S.K. Kontseptsiya formy v Skripichnom kontserte «In tempus praesens» Sofii Gubaydulinoy [The Concept of Form in Gubaidulina's Violin Concerto “In tempus praesens”]. *Sofii – s lyubov'yu. K 80-letiyu S.A. Gubaydulinoy: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Sofia – with Love. To the 80-th anniversary of S.A. Gubaidulina: materials of the international scientific conference]. Edited by V.N. Kholopova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2014. 184 p.
7. Sarkisyan S.K. Simfonicheskaya poema «More» M.K. Chyurlënisa v svete mifologicheskogo soznaniya [M.K. Čiurlionis' “Sea” from the Perspective of Mythological Perception]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2014, No. 1, pp. 145–150.
8. Sarkisyan S.K. «Rasseivayushchiesya strakhi» M.-E. Terneydzha: opyt simvolizatsii muzykal'nogo materiala [“Dispersed Fears” by M.-A. Turnage: An Experience of Musical Material Symbolization]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnesins Russian Academy of Music]. Editor-in-Chief I.S. Stognij. 2015, No. 3 (14), pp. 42–53.
9. *Sovremennoe iskusstvo muzykal'noy kompozitsii* [Contemporary Art of Music Composition]. *Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta im. Gnesinykh. Vypusk 79* [Proceedings of the Gnesins State Music and Pedagogical Institute. Issue 79]. Responsible editor N.S. Gulianitskaya. Moscow, 1985. 136 p.
10. Terteryan R.A. *Avet Terteryan. Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya* [Avet Terteryan. Conversations, Research, Opinions]. Yerevan: Khorurdain grokh, 1989. 244 p.
11. Lachenmann, Helmut. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens. *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposion Leningrad 1990*. Hrsg. von R. Stephan, W. Saderatzkij. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. S. 95–110. Deutsch / Russisch.
12. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: His Time and Our Time: The Collection of Studies and Scientific Articles*. Comp. and Ed. by G. Daunoravičienė, R. Povilionienė, D. Linčiuvienė. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2013. 688 p.
13. Schäffer, Bogusław. *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWN Edition, 1976. 476 s.
14. Shiraishi, Miyuki. Hosokawa Toshio. *Contemporary Composers*. Ed. by B. Morton, P. Collins. Chicago; London: St. James Press, 1992. 1019 p.

About the author:

Svetlana K. Sarkisyan. DrSci. (Arts), Honored Worker of Culture of Republic of Armenia, Honored Worker for Polish Culture (Poland), Musicologist, Professor of Music Theory Department, Yerevan Komitas State Conservatory (0001, Yerevan, Armenia), **ORCID: 0000-0002-0408-2977**, svetlana.sarkisyan@mail.ru



**М.С. ВЫСОЦКАЯ**

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии»

В отечественной специальной литературе, так или иначе затрагивающей вопросы исполнительства на арфе, по сути единственным образцом разработки проблемы новых техник в практическом аспекте до сих пор остаётся один из разделов книги В.Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» (1975). Отсутствие обобщающего исследования, посвящённого систематизации и типологии расширенных исполнительских техник – как применительно к отдельным инструментам, так и в целом, – обуславливает актуальность любого обращения к данной теме.

В настоящей статье освещается ряд нетрадиционных приёмов звукоизвлечения и игры на арфе, обогащающих палитру сонорной техники и расширяющих исполнительские возможности музыканта, – в первую очередь, разные виды *glissando* и кластерной игры. Материалом исследования послужила музыкальная композиция последней трети XX – первых десятилетий XXI века: сольные и ансамблевые пьесы отечественных и зарубежных композиторов, преимущественно ориентированные на поставангардные тенденции.

Ключевые слова: арфа, расширенные техники игры, сонорный эффект, *glissando*, кластер.

Для цитирования / For citation: Высоцкая М.С. Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 71–81. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.071-081

MARIANNA S. VYSOTSKAYA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Extended Harp-playing Techniques: in Search of a «New Euphony»

In the Russian specialized literature, affecting the issues of playing the harp, in fact, the only example of the development of the problem of new techniques in a practical aspect is still one of the sections of the book by V.G. Dulova “The Art of Playing the Harp” (1975). The absence of a generalizing study devoted to the systematization and typology of extended performing techniques, both in relation to individual instruments and in general, determines the relevance of any appeal to this topic.

This article analyzes a number of non-traditional methods of sound production and playing the harp, which enrich the palette of sonorous technique and expand the musician’s performance capabilities, first of all, different types of *glissando* and cluster playing. The material of the study is the musical

composition of the last third of the 20th – the first decades of the 21st centuries: solo and ensemble pieces by Russian and foreign composers mainly focused on post-avant-garde trends.

Keywords: harp, extended playing techniques, sonorous effect, glissando, cluster.

В ряду основополагающих тенденций, инициировавших революционные процессы в музыке второй половины XX столетия, ведущие позиции отведены поискам нового звукового материала, новой звуковой «материи». Наследуя эстетике и поэтике радикальных новаций начала века, представители послевоенного авангарда рассматривают концепцию художественной эволюции сквозь призму феномена звука. Звук превращается в объект исследования и предмет композиторской работы, он структурируется, синтезируется, сочиняется. Следствием стремления расширить пространство музыки становятся эксперименты с шумами, электроникой, звуками окружающей среды, необычные тембровые ансамбли, а также изобретение новых инструментов и усовершенствование инструментов, уже ставших частью исторической традиции.

Категория новизны звучащего является определяющей для области расширенных инструментальных техник – особых методов звукопроизводства и звукоизвлечения для достижения необычных тембровых эффектов. Исполнительские технологии, открытые лидерами второго авангарда, остаются актуальными и в поставангардный период, когда, развиваясь, обогащаясь нюансами индивидуального прочтения в рамках творчества того или иного автора, они обретают более широкий контекстуальный смысл, по большей части трактуясь не как самоцель, но как средство выражения художественной идеи. Не осталась в стороне от этой магистральной линии поисков и музыка для арфы. Дальнейшие разработка, дифференциация и переос-

мысление традиционных для инструмента приёмов игры, таких как извлечение флажолетов, *pizzicato*, *glissando*, *arpeggio*, игра у деки, глушение струн, разнообразные ударные эффекты, способствовали обогащению колористической стороны звучания и усилению тембро-фонических свойств гармонии. В поисках этой «новой эвфонии»¹ из арсенала выразительных средств сонорики и сонористики современный исполнитель уподоблён исследователю-эмпирику, который, оттолкнувшись от теоретических посылов и гипотез, опытным путём движется к познанию инструмента, руководствуясь интуицией и профессиональным знанием².

Зарубежные исследователи достаточно основательно занимаются проблемой научного осмысления новых исполнительских технологий – как в целом, так и применительно к арфе [5; 6; 9; 10]. Создатель объёмного руководства по расширенным техникам американский композитор и музыковед Рид Гарднер, в частности, отмечает: «Ни один современный инструмент, включая представителей значительно расширившегося семейства ударных, не претерпел в XX веке такой метаморфозы, как арфа», сменившая исторический образ «воплощённого изящества и утончённости <...> на современный, практически абсолютно новый с точки зрения тембрики и технических возможностей» [7, с. 195]. В книге-гиде по современной арфе, написанной коллективом французских авторов, рассмотрены вопросы истории, органологии, нотации, специальный раздел отведён комментариям к репертуару XX века, а восемь параграфов третьей



главы последовательно освещают специфику нетрадиционных приёмов игры [4].

Ряд зарубежных трудов посвящён композиторам XX столетия, внёсшим особый вклад в разработку расширенных техник исполнительства на арфе: так, Кирсти Уотли исследует знаменитую “Sequenza II” Л. Берио [12], Кимберли Энн Хаузер обращается к творчеству Э. Пэриш-Алварса, А. Ренье, М. Турнье, М. Гранжани, К. Сальзедо [8], а композитор и арфистка Эйли Робертсон пишет о Р. Дэвисе, Э. Ле-Барон и З. Паркинс, творчество которых «стало синонимом “неконвенциональной” (в плане выхода за рамки традиционных исполнительских норм) игры на арфе, благодаря разработкам в области расширенных техник, препарации и разного рода цифровых и аналоговых процедур» [11, с. 550].

В отечественной специальной литературе первым и по сути единственным подходом к рассмотрению данной темы в практическом аспекте можно считать раздел «Новые исполнительские приёмы. Расшифровка условных обозначений» книги В.Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» [2, с. 166–184] – помимо систематизации ряда нетрадиционных приёмов игры и расшифровки принятых условных обозначений он содержит также рекомендации, адресованные исполнителю, специализирующемуся на интерпретации современного репертуара. И хотя основные расширенные исполнительские техники для подавляющего числа музыкальных инструментов сформировались уже в период 1950–1960-х годов, проблема их научного осмысления, как и проблема выработки критериев типологии, по-прежнему актуальна³. Одной из возможных представляется классификация новых техник игры, предложенная композитором, доцентом Московской консерватории Н.Ю. Хрустом. В качестве основного кри-

терия здесь избран принцип звукообразования:

– техники, которые расширяют возможности инструмента, при этом радикальным образом не меняя традиционные способы игры (например, взятие экстремально высоких или низких звуков; игра ногтем; игра ногтем вдоль струны; удары ладонью по струнам; ограничение колебания струны ключом или педалью; *pizzicato* [в том числе платёжной картой (!)]; октавные и – реже – неоктавные, а также двойные флажолеты; тембровое *tremolo*, т. е. попеременное исполнение на разных струнах одного и того же тона, или техника *bisbigliando*⁴);

– техники, которые меняют положение инструмента в системной таблице классификации. Чаще всего это связано с изменением стандартного способа воздействия на резонатор (например, удары, трение палочкой, рукой или ключом по корпусу, превращающие арфу в идиофон; игра скрипичным (виолончельным) смычком (двумя смычками) по струнам арфы, превращающая щипковый хордофон в смычковый);

– техники, которые базируются на принципиально новых механизмах звукообразования (например, игра с изменением высоты струны на арфе с помощью настроечного ключа; игра на заглушённой струне; пережим струны в разных точках с помощью объекта из стекла или металла (ключ), продуцирующий звучание как одного, так и обоих участков струны (по обе стороны от пережимающего предмета), а также извлечение разнообразных шумов вследствие пережима струны; акцент педали);

– техники, которые вносят изменения в конструкцию инструмента [3, с. 90–91].

Особенностью арфы как представителя семейства струнных щипковых хордофонов является отсутствие демпферов, вследствие чего резонируют не задейство-

ванные в игре струны. Богатую палитру нюансов управления этим чисто сонорным эффектом демонстрируют, в частности, сольные пьесы для арфы Лучано Беррио “Sequenza II” (1963) и Жаклин Фонтейн “Intermezzo” (1991), помимо нотного текста включающие многоэлементные таблицы символической графики⁵ и подробный комментарий к ним.

Новейшие композиции молодых отечественных авторов не уступают этим партитурам в изобретательности. Своего рода «энциклопедией» новых приёмов игры

является пьеса для арфы соло “Ropes” («Верёвки», 2020) недавней выпускницы Московской консерватории Елизаветы Згирской. Предисловие содержит детальную расшифровку принятой в партитуре нотации, сопровождаемую отсылкой к той или иной образной ассоциации – «падающий град», «эффект тамбурина»... При этом наряду с общепринятыми знаками заглушки, ногтевой игры или педального *glissando* вводится и ряд авторских символов, указывающих, например, на «эффект гонга» и «эффект грома» (рис. 1).

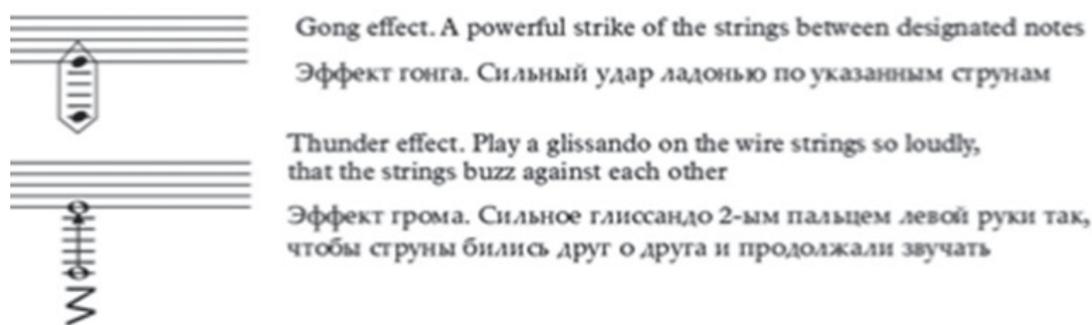


Рис. 1. Е. Згирская. “Ropes”.

В партитуре ансамблевой пьесы Николая Хруста “Schönfunk (Missing Piece)” для тенорового рекордера, флейты, арфы и чембало (2014) удельный вес элементов оригинальной нотации значительно больше. Таковы, в частности, обозначения игры у деки, разновидностей «ксилофонных» и «металлических» звуков, педальной техники повышения и понижения звучания (рис. 2).

Русскоязычная версия расшифровки символов приведена ниже:

- *près de la table*, т. е. игра у деки, подчеркивающая высокие обертоны (позиция 1⁶);
- *bas dans les cordes*, т. е. игра между центром струн и декой (позиция 2);
- «ксилофонные звуки», получаемые при одновременном щипке и заглушке струны у края, с сохранением высоты звука (позиция 3);

– глушить струны у края для получения «ксилофонных звуков» или для прекращения звучания (позиция 4);

– заглушить некоторые струны; напоминает «ксилофонный» эффект, но струна заглушается немного ближе к центру, при этом высота звука не прослушивается или почти не просушивается (позиция 5);

– щипок и скольжение настроочным ключом (позиция 6);

– надавить на струну за порожком, в результате чего её натяжение увеличится и звук повысится (позиция 7);

– разместить карандаш между двух струн; осуществлять попеременные быстрые удары по струнам, перемещая карандаш вертикально (позиция 8);

– ударять струны настроочным ключом, оставляя их вибрировать (позиция 9);

– стучать по деке арфы (позиция 10);



– передвинуть педаль в позицию хроматической перестройки струн вниз/вверх (позиции 11–12);

– «металлический звук», производимый лязгом струн при промежуточном положении педали (позиция 13);

– лязг при соударении басовых струн во время интенсивного *arpeggio* (позиция 14);

– лязг ключа: держать настроочный ключ очень близко к краю струны, при этом не касаясь её; когда после щипка струна на-

чинает соприкасаться с ключом, медленно смещать ключ вдоль струны к центру (если стрелка указывает вниз) или к её краю (если стрелка указывает вверх); звук от соударений постепенно меняется от перемещения, напоминая эффект флэнджера и дисторшна одновременно⁷ (позиция 15).

Одним из распространённых исполнительских приёмов, обладающим огромным выразительным потенциалом и целым спектром градаций, является *glis-*

1. ▼ — prés de la table (p. d. l. t.)
2. ■ — bas dans le cordes (b. d. l. c.; pluck not in the middle, but not at the margin of a string but somewhere in between)
3. ● — sons xylophonique (xylo; while plucking, the other hand mutes the string at its margin; its pitch is preserved)
4. ◇ — mute certain strings at margin for sons xylophonique or just for stopping their sound (this notehead doesn't mean pluck itself)
5. × — muted string; like xylophonique, but the string is muted a little closer to its middle; the pitch is missing or almost missing
6. ▽ — plucking and slide by a tuning key
7. ▲ — bend the string; press onto the string behind the bridge, raising the pitch
8. > — put a pencil between two strings, make fast bouncing between them and simultaneously move the pencil vertically along the strings
9. ● — strike a string by a tuning key and let vibrate
10. ⊕ — knock the harp deck
11. ▼ — flatten a pedal (pedal action only)
12. ▲ — sharpen a pedal (pedal action only)
13. ≡ — metallic sound: clanking by intermediate pedal positions (see above 'Accidentals for Metallic Sounds')
14. ≡ — clanking by collision of bass strings while powerful arpeggio
15. —  — key clanking: hold a tuning key very close to a string margin but do not touch the string; after plucking the string starts to collide with the key; move the key along the string to its centre slowly (when the arrow is pointed down) or move to the margin (when the arrow is pointed up); sound of collision gradually changes making an effect of "flanging distortion".

Рис. 2. Н. Хруст. Schönfunk (Missing Piece) (фрагмент авторской нотации)

sando. В книге Дуловой его описанию отведено значительное место, причём многие из данных ею образных характеристик, зафиксированных в особой терминологии, оказываются актуальны и при обращении к музыке более позднего времени. Так, масштабные *glissandi*, составляющие основу партии арфы в оркестровой пьесе Кайи Саариахо “Orion” (2002), близки разновидности описанного отечественным исследователем «глиссандо Эола», рождающего т. н. «эффект падающих ногтей» [2, с. 177] (пример 1).

Пример 1.

К. Саариахо.
“Orion” (фрагмент партитуры)

Delicato, misterioso $\text{♩} = 54$

Пример 2.

Т. Такэмицу.
“Rain spell” (фрагмент партитуры)

Freely, very spatially

Пример 3.

С. Губайдулина.
«Сад радости и печали» (фрагмент партитуры)

$\text{♩} = 92$

Пример 4.

А. Раскатов.
“Хения” (фрагмент партитуры)

Molto tranquillo $\text{♩} = 33$

Партия арфы в квинтете Тору Такэмицу “Rain spell” («Заклинание дождя») для флейты, кларнета, фортепиано, арфы и вибратона (1982) включает эффект «Эолова шелеста»: *glissandi*, производимые руками, но с помощью педальной модуляции, становятся частью изысканной комбинации пальцевых и ногтевых приёмов игры, флажолетной и реальной звучности, *bisbigliando* (пример 2).

В пьесе для флейты, альты, арфы и чтеца *ad libitum* «Сад радости и печали» (1980) для создания особого колористического эффекта София Губайдулина прибегает к «аккордам Эола» – кластерным *glissandi*, а также предполагает для исполнения данного приёма использовать настроенный ключ. В «Пяти этюдах» для арфы, контрабаса и ударных (1965) композитор широко пользуется двойными и тройными *glissandi* от неопределённых звуков, *glissandi* левой рукой в пределах первой и второй октав и *glissandi* в разных направлениях, выполняемыми с помощью пальцев и палочек (пример 3).

Среди необычных тембровых «персонажей», населяющих хрупкий звуковой мир «Хения» для 26 исполнителей (1991) Александра Раскатова, – специфический щипок-*glissando* ключом арфы, фоном которому становятся чистейшая диатоника, невесомая флажолетная игра и тихое пение инструменталистов (пример 4).

Педальные модуляции, рождающие иллюзию почти невесомого, наполненного «воздухом» *tremolo*, и *glissandi* ключом –

один из излюбленных приёмов Альфреда Шнитке, использованный им в том числе в Концерте для гобоя, арфы и струнных (1971), где арфисту приходится одновременно задействовать обе ноги. К гибкому и выразительному приёму педального мини-*glissando*, при котором не происходит реального тонового *glissando*, обращается в “Postludio” для арфы (1990) и Юрий Каспаров (пример 5).

Высота меняется ступенчато, при этом в промежуточной позиции педали «металлический» эффект возникает с шумовой составляющей – дребезжанием струны о зубцы дисков педального механизма. В пьесе Каспарова для десяти исполнителей “Idyll of parallel reality” («Идиллия параллельной реальности», 2018) широко используются удары по деке, а также распространённый в современной музыке для арфы ударно-шумовой приём – разновидность *Bartok-pizzicato*⁸, когда после игры в позиции *près de la table* палец как бы отскакивает от струны и ударяется о деку⁹.

Разнообразные формы *glissando* в оркестровой и ансамблевой музыке Владимира Тарнопольского могут наделяться вполне конкретной ассоциативностью и изобразительностью, как, например, стилизация «á la гусли» в пьесе “Tabula Russia” (2015) (пример 6).

Однако в большинстве случаев художественный смысл использования композитором подобной игры связан с интрамузыкальной образностью, цель которой – достижение красочного сонорно-сонори-

стического эффекта в результате смешения звуковых и шумовых компонентов. Подобное явление часто достигается с помощью позиционного переключения педалей, без участия или с участием игры рук – как в пьесе “Cassandra” (1991) или в опере “Jenseits der Schatten” («По ту сторону тени», 2003), когда при производстве шумовых кластеров в низком регистре используется промежуточное положение педалей (пример 7).

На эффекте резонанса звукошумовых кластеров в самом низком регистре основана партия арфы в пьесе Фараджа Караева для ансамбля солистов “Klänge einer traurigen Nacht” («Маленькая музыка

Пример 5.

Ю. Каспаров.

“Postludio” (фрагмент партитуры)

Lento $\text{♩} = 50$

Пример 6.

В. Тарнопольский.

“Tabula Russia” (фрагмент партитуры)

 $\text{♩} = 148$

Пример 7.

В. Тарнопольский.

“Jenseits der Schatten” (фрагмент партитуры)

 $\text{♩} = 120$

печальной ночи», 1989). В качестве заключительного аккорда здесь требовался пятизвучный кластер, однако найденное композитором сочетание тонов *his-cis-d-es-fes* оказалось неисполнимо в нужной tessiture контроктавы ввиду отсутствия струны «си»¹⁰. Обходя эту проблему, Караев придумал другое созвучие, дополнив образующее кластер четырёхзвучие отстоящим от него на тон звуком *ges* (пример 8).

Пример 8.

Ф. Караев.

“Klänge einer traurigen Nacht”
(фрагмент партитуры)

Misterioso ♩ = 63–66



К подобному звуковому эффекту восходит техника «парящих» кластеров, применённая Олегом Фельзером в Сонате для арфы (конец 1970-х – начало 1980-х годов) (пример 9) и лежащая в основе многообразия ударных приёмов игры по стру-

Пример 9.

О. Фельзер.

Соната для арфы
(фрагмент партитуры)



нам – техники, широко представленной в партитурах новейшей музыки.

Исследование звукового потенциала музыкального инструмента – задача сложная и интересная как для композиторов, так и для исполнителей. По сути, это одно из направлений современного исполнительства, в общеисторическом контексте развития искусства звуков естественным образом связанное с эволюцией музыкального языка и форм его репрезентации. Раскрытие ресурса тембра не только в значении краски, но и в качестве категории формообразования, – важноеобретение XX столетия, и расширенные техники игры служат одним из проводников этой актуальной идеи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О «новой эвфонии» (новом благозвучии) как метафоре, реализующей идею «беспшовной» интеграции стилей, говорил Владимир Тарнопольский, комментируя программу юбилейного концерта, состоявшегося в Рахманиновском зале Московской консерватории 11 ноября 2005 года. В настоящей статье это понятие трактовано не столько метафорически, сколько вполне конкретно, в качестве характеристики звучания – это «новое благозвучие», возникающее вследствие использования особых исполнительских приёмов.

² Именно о такой интеллектуальной «виртуозности знания» говорил Л. Берио, харак-

теризуя особый тип музыканта, способного обнаружить связь между композиционным замыслом и его инструментальным воплощением и таким образом «разрешить напряжение между творческими задачами прошлого и настоящего, используя свой инструмент в качестве средства исследования и выразительности» [9, с. 30].

³ В российском музыкознании попытки научного исследования расширенных исполнительских техник крайне редки и, как правило, связаны с технологией исполнительства на конкретном инструменте – сошлёмся на следующие разработки: Вискова И.В. Пути



расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская консерватория, 2009; Новые приёмы игры на флейте / сост., автор метод. части О.И. Танцов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011; Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: дис. ... канд. искусствоведения. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2012; Бойкова В.П. Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. Особняком стоит диссертация Н.Ю. Хруста, в которой осуществлён системный теоретический взгляд на проблему новых техник игры и предложена их обобщающая классификация [3].

⁴ Разнообразие приёмов *bisbigliando* демонстрируют, в частности, виртуозные опусы «арфового Паганини» XIX столетия Элиаса Пэриш-Алварса. Ссылаясь на Х.Й. Цингеля, В.Г. Дулова отмечает, что эта разновидность *tremolo*, как и флажолетная игра, были известны уже арфистам древности, что подтверждают сохранившиеся рисунки [2, с. 166].

⁵ 15 позиций у Берлио и 23 – у Фонтейн. К этим партитурам, как и к примерам из пьес Дж. Шелси, О. Бочихиной, Н. Хруста и Д. Курляндского, автор обращается в статье [1].

⁶ Более распространённым для обозначения сходного звукового эффекта является знак, напоминающий букву «Т» (см. партитуры Л. Берлио, Ж. Фонтейн, Т. Такэмицу, К. Сарриахо и других композиторов второй половины XX века).

⁷ Флэнджер – электронное устройство обработки звука, создающее звучание, подобное глассандо по обертонам; дисторшн – устройство искажения тембра звука, работающее по принципу перегрузки электрической цепи.

⁸ *Bartok-pizzicato* – приём игры на струнных, при котором струна ударяется о гриф инструмента.

⁹ Об использовании аналогичного приёма Л. Берлио, Ж. Фонтейн, Дж. Шелси, а также Э. Варезом в начале партитуры для большого оркестра «*Ameriques*» («Америки», 1918–1921 / ред. 1927), см. в: [1].

¹⁰ Парадоксальным образом звук *his* (равный по звучанию *s*) невозможен, в то время как расположенный ниже его *ses* (равный по звучанию *h*) осуществим (!)

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М.С. О новых приёмах исполнительства на арфе в контексте сонорной техники второй половины XX–начале XXI века // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. ст. по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида РГУ имени А.Н. Косыгина. 13–16 апреля 2018 года / под общ. науч. ред. Я. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. Казачкова. М.: Академия имени Маймонида, 2018. С. 33–45.
2. Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 230 с.
3. Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дис. ... кандидата иск. М.: Московская консерватория, 2017. 484 с.
4. Aubat-Andrieu M., Bancaud L., Barbé A., Breschand H. Guide to the Contemporary Harp Paperback / transl. by L. Rossi and J. Rossi. Bloomington: Indiana University Press, 2019. 216 p.
5. Clifton L. The Development of the Modern Pedal Harp and Its Influence on European Compositions. An Honors Thesis. Ball State University. Muncie, Indiana, 2020. 31 p.
6. Iversen E.J. A Brief Historical Survey of the Harp and its Literature with an Analysis of selected Harp Compositions from the Mid-Twentieth Century to the Present. Dissertation for the degree of Ph.D. Michigan: Michigan State University, 1981. 148 p.

7. Gardner R. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993. 296 p.
8. Houser K.A. *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp*. Dissertation for the degree of Ph.D. *Tucson*, Arizona: University of Arizona, 2005. 141 p.
9. Luciano Berio. *Sequenzas for Solo Instruments: 3 AudioCD's: Album: Booklet*. Germany: Naxos Rights International Ltd, 2006. (Naxos – 8.557661-63). 34 p.
10. Rensch Roslyn. *Harp and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 384 p.
11. Robertson A. The Twenty-First-Century Harp // *Contemporary Music Review*. 2019. Vol. 38. No. 6, pp. 549–552.
12. Whatley K. *Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement // Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* / ed. by J.K. Halfyard. Routledge, 2007, pp. 39–52.

Об авторе:

Высоцкая Марианна Сергеевна, доктор искусствоведения, член Московского союза композиторов, профессор, заведующий кафедрой современной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), обладатель Первой премии Высшего Европейского конкурса органистов (Concours Interrégional Supérieur, Люксембург, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru

REFERENCES

1. Vysotskaya M.S. O novykh priemakh ispolnitel'stva na arfe v kontekste sonornoy tekhniki vtoroy poloviny XX–nachale XXI vekov [On New Techniques of Harp Performance in the Context of Sonorous Technique of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries]. *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Akademii imeni Maymonida Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.N. Kosygina. 13–16 aprelya 2018 goda* [Traditions and Prospects of Art as a Phenomenon of Culture: Collection of Articles on Materials of the International Scientific Conference of Maimonides Academy of Russian State University named after A.N. Kosygin. 13–16 April 2018]. Scientific editorial by J. Sushkova-Irina; editor-compiler M. Kazachkova. Moscow: Akademiya imeni Maymonida, 2018, pp. 33–45.
2. Dulova V.G. *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 230 p.
3. Khrust N.Yu. *Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikatsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [New Instrumental Techniques: the Experience of Classification: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2017. 484 p.
4. Aubat-Andrieu M., Bancaud L., Barbé A., Breschand H. *Guide to the Contemporary Harp Paperback*. Transl. by L. Rossi and J. Rossi. Bloomington: Indiana University Press, 2019. 216 p.
5. Clifton L. *The Development of the Modern Pedal Harp and Its Influence on European Compositions. An Honors Thesis*. Ball State University. Muncie, Indiana, 2020. 31 p.
6. Iversen E.J. *A Brief Historical Survey of the Harp and its Literature with an Analysis of selected Harp Compositions from the Mid-Twentieth Century to the Present. Dissertation for the degree of Ph.D.* Michigan: Michigan State University, 1981. 148 p.
7. Gardner R. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993. 296 p.



8. Houser K.A. *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp. Dissertation for the degree of Ph.D. Tucson, Arizona: University of Arizona, 2005. 141 p.*
9. Luciano Berio. *Sequenzas for Solo Instruments: 3 AudioCD's: Album: Booklet. Germany: Naxos Rights International Ltd, 2006. (Naxos – 8.557661-63). 34 p.*
10. Rensch Roslyn. *Harps and Harpists. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 384 p.*
11. Robertson A. The Twenty-First-Century Harp. *Contemporary Music Review. 2019. Vol. 38. No. 6, pp. 549–552.*
12. Whatley K. Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis. Ed. by J.K. Halfyard. Routledge, 2007, pp. 39–52.*

About the author:

Marianna S. Vysotskaya, DrSci (Arts), Moscow Union of Composers Member, Professor, Head of the Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), First Prize winner of the Highest European Competition of Organists (Premier Prix of the Concours Interrégional Supérieur) (Luxembourg, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru





О.А. ОСИПЕНКО

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0001-6270-9427*

**Претворение метода «потока сознания»
в автобиографии Джачинто Шельси
«101 сновидение»**

В статье рассматривается автобиографическое произведение «101 сновидение» (в оригинальном варианте – “Il Sogno 101”), принадлежащее перу итальянского поэта и композитора XX века Джачинто Шельси (1905–1988). Данный труд автора является чрезвычайно необычным не только с точки зрения его фиксации, но и с позиций организации и воплощения содержания, во многом обусловленных использованием метода «потока сознания» (англ. “stream of consciousness”), получившего широкое распространение в модернистской западноевропейской литературе XX века. При внешнем следовании автобиографии “Il Sogno 101” Джачинто Шельси традициям, характерным для изложения мемуарных произведений авторов различных эпох, от подобных документов её отличает особый хронотоп, в котором преобладает смешанная система хронологизации событий [7, с. 152]. Несмотря на то, что в текстах работы «101 сновидение» датирование биографических фактов отражается с помощью календарного времяисчисления, очерёдность их появления постоянно нарушается автором. Джачинто Шельси обращается в автобиографии «101 сновидение» к принципиально новому для его времени способу создания текста. Воспоминания композитора, записываемые на протяжении нескольких десятилетий на магнитофонную ленту и излагаемые в свободном, не всегда последовательном порядке, впоследствии передавались редакторам издательства, которые после перевода автобиографии в литературный текст отдавали его для окончательной корректировки автору, а затем – в печать. В статье приводится хронология, отражающая основные этапы становления автобиографии Джачинто Шельси, а также – впервые в отечественном музыковедении – обсуждаются вопросы её содержания и трактовки жанра композитором.

Ключевые слова: Джачинто Шельси, автобиография, «101 сновидение», поток сознания.

Для цитирования / For citation: Осипенко О.А. Претворение метода «потока сознания» в автобиографии Джачинто Шельси «101 сновидение» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 82–91. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.082-091



OLESYA A. OSIPENKO

Dmitry Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts

Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0001-6270-9427

Implementing the “Stream of Consciousness” Method in Giacinto Scelsi’s Autobiography “101 Dreams”

The article discusses the autobiographical work “101 dreams” (in the original version – “Il Sogno 101”), written by the Italian poet and composer of the XX century Giacinto Scelsi (1905–1988). This author’s work is extremely unusual not only from the point of view of its fixation, but also from the position of organizing and the incarnating the content, largely due to the use of the “Stream of consciousness” method, which has received widespread in the modernist Western European Literature of the XX century. With the external adherence of the autobiography “Il Sogno 101” by Giacinto Scelsi to the typical for the presentation of memoirs by various eras authors, this one is distinguished from similar documents by a special chronotope, in which a mixed system of chronologization of events prevails [7, p. 152]. Despite the fact that in the texts of the work “101 dreams”, the dating of biographical facts is reflected using calendar time, the order of their appearance is constantly violated by the author. Giacinto Scelsi uses in the autobiography “101 dreams” a fundamentally new for his time way of creating text. The composer’s memoirs, recorded for several decades on tape and presented in a free, not always sequential order, were subsequently transferred to the editors of the publishing house, who, after translating the autobiography into a literary text, gave it to the author for final correction and then to print.

The article provides a chronology reflecting the main stages of the formation of Giacinto Scelsi’s autobiography, as well as the issues of its content and interpretation of the genre by the composer are discussed for the first time in the Russian musicology.

Keywords: Giacinto Scelsi, autobiography, “101 dreams”, stream of consciousness.

Итальянский композитор Джачинто Шельси, создающий, по мнению его современника Марио Бертончини¹ «необычные и совершенно отличные произведения от произведений других композиторов» [12, с. 5], является одним из самых загадочных и противоречивых музыкальных деятелей XX века. Во многом созданию такого эффекта восприятия личности автора способствовали его высказывания, записанные в интервью, а также определённые жизненные привычки. Известно, что композитор предпочитал уединённый образ

жизни, не любил фотографироваться, не выходил для общения с публикой во время своих концертов. Джачинто Шельси обладал разносторонней одарённостью. Он не получил классического базового образования, но смог успешно проявить себя в литературе в качестве поэта, а в музыке не только как композитор, но и как теоретик, осуществляющий исследования на актуальные темы в области музыкального искусства (отметим следующие его эссе: “Evolution du rythme”, “Evolution de l’harmonie”, “Art et connaissance”). К одним из последних опубликованных лите-

ратурных работ Джачинто Шельси относятся три тома, изданные на французском языке компанией Actes Sud: “Les anges sont ailleurs” («Ангелы в другом месте», 2006) – сочинения о музыке, искусстве и жизни Шельси; “L’homme du son” – сборник стихотворений с комментариями Лучано Мартини, в сотрудничестве с Шарон Канах («Человек звука», 2006) и “Il Sogno 101” (автобиография «101 сновидение»², 2010).

В настоящий момент о Джачинто Шельси издано множество публикаций: статьи, представленные в выпусках итальянского исторического журнала “I suoni, le onde” («Звуки, волны», № 1–34, с 1990 по 2015 год) на сайте фонда Изабеллы Шельси; русскоязычные работы Л. Акопяна [1; 2; 3], А. Симоновой [9], М. Кузнецовой [5], А. Молчанова [6], А. Крома [4] и диссертации (У. Коланджелло [14], 1996; Г.Н. Рейша [16], 2001; А.Р. Сикейра [18], 2006). Несмотря на значительное количество трудов о творчестве Д. Шельси в отечественном и зарубежном музыкознании, его литературное наследие до сих пор остаётся мало изученным.

В этой связи представляется актуальным обращение к текстам «101 сновидения», поскольку их изучение позволяет не только уточнить некоторые факты его жизни, но и осветить ряд вопросов организации творческого процесса композитора.

Материалами исследования выступают фрагменты двух неоконченных статей Джачинто Шельси, включённых в работу «101 сновидение», а именно – “Suono e musica” («Звук и музыка»)³ и “Stravinskij demoniac non ho pagato nessuno” («Демонический Стравинский – я никому не платил»). В первом отрывке приводятся размышления автора о музыкальном искусстве и природе музыкального звука, во втором, посвящённом композитору Игорю Стравинскому, содержатся воспоминания

о биографических фактах и событиях из жизни Джачинто Шельси, в значительной степени преобразованных авторским взглядом. Здесь же описываются встречи композитора с итальянским дирижёром и музыкальным деятелем Игорем Борисовичем Маркевичем и швейцарским пианистом Никитой Дмитриевичем Магаловым. Перевод текстов о Стравинском с итальянского языка сделан автором статьи и представлен в отечественном музыкознании впервые. Анализ этих фрагментов показал, что в них большую роль играет метод «потока сознания». Цель данной работы – рассмотреть его претворение в автобиографии Джачинто Шельси “Il Sogno 101”.

Информация о процессах длительного преобразования автобиографии из устного – в её окончательный, письменный вариант изложена на основе вступительного слова к книге «101 сновидение», написанного Лучано Мартинисом и Александрой Карлоттой Пеллегрини.

Осознание проблем интерпретации автобиографии Джачинто Шельси происходит за счёт обращения к герменевтическому методу исследования. Более глубокое и полное понимание литературного текста становится возможным в результате применения интертекстуального метода анализа.

Стремление отразить важные этапы исторической действительности или же запечатлеть основные события жизни, повлиявшие на становление и развитие личности, было характерно для многих западноевропейских и русских композиторов XIX–XX веков (Н.А. Римский-Корсаков, Г. Берлиоз, Ж. Бизе, С.С. Прокофьев, И.Ф. Стравинский, Л. Ноно).

Джачинто Шельси является уникальным автором, написавшим за свою жизнь несколько автобиографий, одна из которых изложена в поэтической форме [“Les anges sont ailleurs”]. При этом в своём завещании композитор выразил



желание, чтобы их возможная полноценная публикация состоялась как минимум через десять-пятнадцать лет после его исчезновения. К созданию первого труда в мемуарном жанре, получившего название «101 сновидение», Джачинто Шельси приступил в 1973 году. При жизни автора были изданы отдельные фрагменты автобиографии в периодическом журнале «Звуки, волны...», основанном сестрой композитора Изабеллой Шельси, иногда Джачинто Шельси их возобновлял в других изданиях, а в полном виде работа была опубликована в 2010 году во Франции. Л. Акопян, исследователь жизни и творчества Джачинто Шельси, к автобиографическим документам относит текст автора «Les anges sont ailleurs», называя его условно «[Авто]биографической поэмой» [2, с. 175]. Ещё одна автобиографическая работа Джачинто Шельси – «Анкета самому себе» («Autoquestionnaire»), издана также после смерти композитора.

В способе создания, организации и воплощении содержания автобиографии «101 сновидение» Джачинто Шельси во многом прослеживается следование методу «потока сознания». Данный термин («stream of consciousness») принадлежит американскому философу и психологу Уильяму Джеймсу⁴, определявшему его в своём труде «Основы психологии» (1890) следующим образом: «Сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, “нелогично” переплетаются» [10]. Концепция «потока сознания», претендующая на универсальность и на особую полноту воплощения эффекта сопереживания при передаче психических состояний персонажа, получила также широкое распространение в модернистской литературе XX века, например, в творчестве Марселя Пруста, Джеймса Джойса,

Вирджинии Вулф. Под данным методом в литературе понимается непосредственное воспроизведение процессов «ментальной жизни сознания» [10], возникающего в результате переплетения эмоциональной деятельности героя, его внутреннего монолога и ассоциаций.

Рассмотрим различные аспекты воплощения идеи «потока сознания» в автобиографической работе Джачинто Шельси «101 сновидение».

В первую очередь обратимся к истории создания данного произведения. Следуя методу “stream of consciousness”, Шельси организует текст таким образом, что он не является ни чисто текстуальным, ни чисто вербальным. Автобиография композитора прошла долгий путь трансформаций от устных записей к письменным текстам (начиная с 1973 года, когда были организованы четыре последовательные сессии – до её публикации в 2010 году). Первая часть была продиктована автором на рекордер в марте 1973 года. Оригинальная лента и её следующая копия, записанная в 1994 году в цифровом формате DAT (Digital audio tape) Фрэнсис-Мари Уитти⁵, в настоящий момент хранится в историческом архиве Фонда Изабеллы Шельси. Джачинто Шельси сам выбрал первую транскрипцию автобиографии, зафиксированной на катушках, позднее расшифрованной и исправленной редакторами по его пометкам. Полная копия этого текста хранится в указанном выше архиве в Риме, за исключением страницы № 257 с письменными аннотациями автора на обратной стороне (в финальной разработке расположенной под № 261), которая находится в архивах издательства «Ледяные слова» в городе Аквилея (Италия). Второй вариант текстов, расшифрованный Антониеттой Альфано, появился через несколько лет после автоматической записи и включал в себя избранные из первой транскрипции

аннотации и корректировки, а также со- держал дополнительные, маргинальные поправки в последней копии, которую автор предназначал для публикации. Вто- рую стенограмму автор первоначально убрал из печати.

Окончательная редакция состоит из 693 типографических страниц, объединённых в два тома из 344 (I часть) и 349 страниц (II часть, написанная значительно позже) соответственно, напечатанных в издатель- стве «Ледяные слова» в 1982 году.

Первая часть автобиографии опубли- кована под названием «101 сновиде- ние». Приведём высказывание Уильяма Джеймса, отчасти поясняющего такой за- головок труда Джачинто Шельси: «В ка- ждом из нас, когда мы бодрствуем, и ча- сто, когда спим, происходит процесс со- знания. Это означает, что имеется поток, ряд состояний знания, чувств, желаний, намерений, в котором заключается наша внутренняя жизнь» [10]. Повествователь- ный способ передачи «потока сознания» в текстах «101 сновидения» заключается в чередовании различного типа предложе- ний, описывающих эмоционально-психо- логическое состояние автора, перемежа- ющихся с его внутренним монологом, а также в диалогах с другими людьми. Так, первая часть автобиографии Джачинто Шельси имеет поэтическую форму и на- писана как монолог. В прологе возникает диалог между несколькими участниками, одним из которых выступает «я» – «рас- сказчик» (сам автор), а другими – его со- беседники – три неопределённые сущ- ности, достаточно хорошо осведомлённые о жизни главного персонажа, которых он называет “болтунами”, призраками, лю- бопытствующими. По поводу последних Шельси пишет следующее: «У меня с со- бой три болтуна: где бы я ни был, везде они есть... Иногда они помогают мне, но часто они любопытны и раздражительны» [17].

В состав автобиографических текстов Джачинто Шельси также входит второй том («Возвращение»), записанный на дик- тофон в ночь с 27 на 28 декабря 1980 года, а затем набранный на печатной машинке Россаной Суергиу. По выражению воли Джачинто Шельси, он вышел в издатель- стве «Ледяные слова» (в его архивах в настоящее время хранится оригинальная машинопись). Во втором томе автобио- графии автор описывает в поэтической форме посмертное видение, своего рода попытку представить своё следующее воплощение; возможно, из такого косми- ческого характера текста вытекает реше- ние опустить своё имя на обложке («Воз- вращение» напечатано без обозначения авторского имени, в качестве замены ко- торого используется автограф – символ круга над прямой линией, рис. 1).

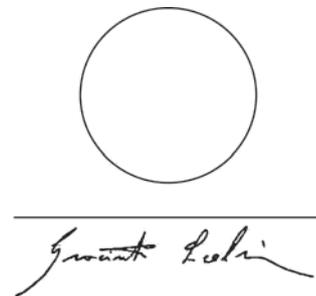


Рис. 1. Авторская подпись Джачинто Шельси [3].

Достаточно часто в работе Джачинто Шельси ассоциации, переживания, воспо- минания и ощущения друг друга переби- вают и переплетаются, подобно тому, как это происходит в сновидении. Приведём фрагмент автобиографии «101 сновидение», иллюстрирующий высказанную мысль.

«Демонический Стравинский – я ни- кому не платил»

(“Stravinskij demoniac non ho pagato nessuno”)

«Возвращаясь к Игорю (Стравин- скому), у него, как я уже говорил, был домик недалеко от Веве, между Веве и



Кларентом, Швейцария, где он находился в период войны вместе с дочерью Нижинского, Кирой, на которой недавно женился. Все знают историю Игоря, который был избалованным ребёнком, любимцем публики в Париже, открытием Дягилева и которого все обожали настолько, что он получал подарки со всех сторон. Однажды он обнаружил Bugatti у своей двери, не говоря уже о других подарках всех видов, которые он постоянно получал от поклонников и почитателей. Однако, когда он женился на Кире, как это часто бывает в некоторых обществах, люди стали интересоваться им гораздо меньше; очевидно, он всё ещё оставался в контакте со всеми, однако, больше не был “enfant gâté”, “enfant chéri”, о котором все спорили: просто потому, что он не был больше совершенно свободным человеком. Кира, я бы сказал, была невероятной, почти такой же, как и её отец, которого я не встречал никогда. Я знал её, и я знал её достаточно, потому что часто видел Игоря, как часто видел и Магалова, Никиту Магалова, который тоже жил там по соседству, в Кларенте.

Магалов женился на Ирене, дочери скрипача Сигети, и эти две молодые пары встречались и играли постоянно. Они оба были отличными музыкантами. Магалов, безусловно, был великим пианистом; и Маркевич, безусловно, был великим музыкантом, который также мог бы быть отличным композитором, но им не был, и он этим не гордился. В Париже он сочинил две или три вещи, очень хорошие, которые имели большой успех; но затем, когда его успех уменьшился из-за его брака, он больше не мог жить без него, и тогда, вместо того, чтобы писать музыку, он посвятил себя руководству оркестра, потому что ему были нужны аплодисменты: он не мог без них жить. Композитор, безусловно, собирает их гораздо меньше,

чем дирижёр, который получает их много: каждый вечер, после каждого концерта. Однако правда, что Стравинский и другие имели много аплодисментов; большинство композиторов – немногим меньше, а я, нижеподписавшийся, получал их очень мало, и не хотел бы даже этих немногих!

Почему?! Возможно, потому, что тот факт, что вы должны встать и принести благодарность общественности, всегда был связан у меня с чувством стыда, мыслями, что в этот момент над вами смеётся Дева на небесах... Маркевич, однако, стал отличным дирижёром, на самом деле его интерпретация “Весны священной” Стравинского, на мой взгляд, возможно, лучшее, что вы можете услышать.

Я также довольно часто виделся с Магаловым, как и с Игорем, потому что оба они были очень умны, очень симпатичны. Игорь всегда был – и всегда будет – демонического характера... что ясно было видно даже в его гороскопе! Но он такой умный, язвительный и такой блестящий, что ему можно простить даже его несуразности, его подлости и почти коварные удары. Он – особенное и, по-своему, неотразимое существо; неотразимое именно из-за этой своей демонизации: он получал то, что хотел, оставляя за собой... пыль, только пыль. Я не думаю, что у него были настоящие друзья, и даже после того, как он покорило огромное количество людей, мужчин и женщин; хотя никто, по правде говоря, и не сопротивлялся ему...» [17].

Тексты автобиографического корпуса «101 сновидение» Джачинто Шельси отличаются от круга работ подобного жанра других авторов. В своих мемуарах он претворяет идею «потока сознания», что проявляется не только в выборе необычного способа фиксации литературных текстов, отражающем непрерывное течение мыслей, но и в неоднородности содержания. В работе освещаются

различные группы тем: автобиографические эпизоды; встречи с многочисленными художниками, композиторами, с которыми он общался, в том числе во время своих путешествий; приводятся внутренние монологи и диалоги с вымышленными и реальными собеседниками. В ней также высказываются соображения, связанные с вопросами композиции и музыкального искусства, размышления философского и мистического типа; рассказывается история собственного культурного пути; производится саморефлексия.

Общеизвестно, что поток сознания является моделью сознания, обладающей свойствами непрерывности, целостности и изменчивости. Автобиография Джачинто Шельси наделена характерными чертами непосредственности разговорного языка и напоминает свободное течение речи, что во многом объясняется претворением метода “stream of consciousness”. Тексты в работе «101 сновидение» следуют друг за другом без кажущейся очевидной связи и без точной единицы времени. В этом отношении показательным является высказывание композитора: «Я слишком много мыслил. Но затем я перестал мыслить вообще. Вся моя музыка и моя поэзия были осуществлены без участия мышления» [цит. по: 2, с. 155].

В литературе модернизма сложилась идея нелинейности сознания, которая также воплощается в работе «101 сновидение» Джачинто Шельси. Строгая документальность, присущая документам автобиографического жанра, в ней отсутствует, а в изложении фактов во многих случаях проявляются неточности или встречаются явные анахронизмы. В этих текстах автор не стремится выдерживать правильную хронологию происходящих в его жизни событий и встреч, нарушает их определённую историческую последовательность, неожиданно переходит с об-

суждения одной интересующей его темы – к другой, обрывает изложение мысли, переключаясь на следующую. Например, во фрагменте работы, посвящённом Игорю Стравинскому, после изложения некоторых эпизодов его биографии, происходит переключение внимания Джачинто Шельси. Одновременно с этим возникает замещение его воспоминаний о создателе «Весны священной» на описание взаимоотношений с другим композитором – Игорем Борисовичем Маркевичем и его другом пианистом Никитой Дмитриевичем Магаловым.

В своих мемуарах композитор ссылается на «слабую» память, в результате чего возникает вопрос подлинности и точности воссоздаваемых в них историй и коммуникаций. Сам автор высказывался по поводу событий, изложенных в работе «101 сновидение», следующим образом: «Между тем, я хотел бы сказать, что в этих рассказах, в этих историях, которые я рассказываю вам так хорошо, несомненно, есть много неточностей, пробелов и, возможно, противоречий; не обращайтесь на это внимания, потому что прошло много-много лет, и я излагаю их так, как они приходят мне на ум. Кроме того, моя память потускнела, она довольно слаба, хотя я в значительной степени и стремился достичь такого эффекта...» [17].

Автобиографические мемуары Джачинто Шельси дают возможность ознакомиться с тщательно скрываемыми им при жизни биографическими фактами, воссоздать круг его общения с различными культурными деятелями (при этом особое внимание в работе уделено фрагментам, касающимся музыкальной среды, посещаемой композитором). В автобиографии «101 сновидение» определены основные этические, теоретические и эстетические проблемы, важные для автора, изучение которых в совокупности позволяет при-



близиться к пониманию сложной и неоднозначной художественной личности итальянского композитора и прояснить, хотя

бы частично, многие ещё не изученные аспекты его жизни и творческой деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марио Бертончини – пианист, композитор, музыкальный конструктивист, автор сочинений для препарированных инструментов: “Quodlibet”, “Cifre”, “Tune”, “Scratch-a-matic”, президент общества современной музыки Nuova Consonanza (с 1970 по 1972 гг., Рим), профессор Государственной консерватории Дж. Россини (Пезаро, Италия, 1967–1973 гг.), адъюнкт-профессор в Университете Макгилла, Монреаль (1975–1976 гг.), с 1980 по 1997 год – профессор Высшей школы искусств в Берлине [13].

² В переводе Л. Акопяна – «Сон 101».

³ Перевод данного фрагмента содержится в статье Осипенко О. А. «Трактовка музыкального звука и организации композиционного

процесса в автобиографии Джачинто Шельси “Il Sogno 101”» [8].

⁴ Уильям Джеймс (1842–1910) – психолог, философ, представитель прагматической философской школы, профессор Гарвардского университета. Автор ряда работ: «Основы психологии» (1890), «Психология» (краткий курс) (1892), «Прагматизм: новое имя для некоторых старых способов мышления» (1907), «Плюралистическая вселенная» (1909) и др. [11].

⁵ Фрэнсис-Мари Уитти (род. 1946) – американская виолончелистка, композитор. С 1975 по 1988 год сотрудничала с Джачинто Шельси: переписывала его архивы, импровизировала вместе с композитором, записывала его воспоминания на аудио пленку [15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. 320 с.
2. Акопян Л.О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011, № 1–2. С. 154–207.
3. Акопян Л.О. «Искусство без искусства»: о великом затворнике XX века Джачинто Шельси // URL: https://stravinsky.online/lievon_akopian_o_dzhachinto_shielsi (дата обращения: 10.03.2022).
4. Кром А.Е. Музыкальный минимализм Джачинто Шельси: истоки и параллели // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011, № 5 (21). С. 13–18.
5. Кузнецова М.В. Джачинто Шельси и Авет Тертерян: о сходстве несходного // Музыкальная академия. 2016, № 1. С. 22–28.
6. Молчанов А.С. «Симфония одного звука» Джачинто Шельси в контексте развития музыкального искусства XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017, № 5 (79). С. 106–111.
7. Новожилова А.А. Лексическая хронологизация событий // Вестник ВолГУ. Серия 2. Вып. 6. 2007. С. 151–153.
8. Осипенко О.А. Трактовка музыкального звука и организации композиционного процесса в автобиографии Джачинто Шельси “Il Sogno 101” // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского ARTE. 2021. № 4. С. 21–28 // URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/125> (дата обращения: 11.03.2022).

9. Симонова А.С. Стиль Джачинто Шельси в контексте западноевропейского авангардизма // URL: <https://scienceforum.ru/2021/article/2018027702>»/2018027702 (дата обращения: 01.03.2022).
10. Термин «поток сознания» в литературе // URL: https://studbooks.net/1372074/psihologiya/termin_potok_soznaniya_literature (дата обращения: 03.03.2022).
11. Уильям Джеймс: биография и основные теории // URL: <https://ru.thpanorama.com/articles/psicologa/william-james-biografa-y-teoras-principales.html> (дата обращения: 02.02.2022).
12. Bertoni M. In rotta verso il duemila. Dialogo televisivo in tre giornate // *I suoni, le onde...* 2015, № 34, pp. 5–13.
13. Bertoni Mario: composer, pianist, writer // biography. URL: <http://www.mariobertoni.com/biography.html> (11.02.2022).
14. Colangelo W. The Composer-performer paradigm in Giacinto Scelsi's solo works. New York, 1996. 165 p.
15. Frances-Marie_Uitti // URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Frances-Marie_Uitti (10.02.2022).
16. Reish G.N. The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929–1959. Athens, Georgia, 2001. 353 p.
17. Shelsi G. Suono e musica – inutilita degli studi – Stravinskij demoniac non ho pagato nessuno di // URL: <https://www.studylibit.com/doc/6698510/il-sogno-101/> (01.11.2021).
18. Siqueira A.R. O percurso composicional de Giacinto Scelsi: improvisacao, orientalismo e escritura. Belo Horizonte, 2006. 133 p.

Об авторе:

Осипенко Олеся Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6270-9427**, Averkole@yandex.ru

REFERENCES

1. Akopyan L.O. *Velikie autsaydery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerhard, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake* [The Great Outsiders of 20th Century Music: Edgar Varez, Roberto Gerhardt, Giacinto Schelsi, Jean Barrache. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2019. 320 p.
2. Akopyan L.O. Dzhachinto Shel'si [Giacinto Schelsi]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2011, No. 1–2, pp. 154–207.
3. Akopyan L.O. «Iskusstvo bez iskusstva»: o velikom zatvornike XX veka Dzhachinto Shel'si [“Art Without Art”: about the great recluse of XX-th century Giacinto Schelsi]. URL: https://stravinsky.online/lievon_akopian_o_dzhachinto_shielsi (10.03.2022).
4. Krom A.E. Muzykal'nyy minimalizm Dzhachinto Shel'si: istoki i paralleli [Musical minimalism of Giacinto Schelsi: origins and parallels]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education]. 2011, No. 5 (21), pp. 13–18.
5. Kuznetsova M.V. Dzhachinto Shel'si i Avet Terteryan: o skhodstve neskhnodnogo [Giacinto Schelsi and Avet Terteryan: About the similarity of dissimilarity]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2016, No. 1, pp. 22–28.
6. Molchanov A.S. «Simfoniya odnogo zvuka» Dzhachinto Shel'si v kontekste razvitiya muzykal'nogo iskusstva XX veka [“Symphony of One Sound” by Giacinto Schelsi in the Context of Development of Musical art of XX Century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political



and legal sciences, culturology and art history. Issues of Theory and Practice]. 2017, No. 5 (79), pp. 106–111.

7. Novozhilova A.A. Leksicheskaya khronologizatsiya sobytyy [Lexical chronologization of events]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Vypusk 6* [Vestnik of Volgograd State University. Series 2. Issue 6]. 2007, pp. 151–153.

8. Osipenko O.A. Traktovka muzykal'nogo zvuka i organizatsii kompozitsionnogo protsessa v avtobiografii Dzhachinto Shel'si "Il Sogno 101" [Interpretation of musical sound and composition process organization in autobiography of Giacinto Schelsi "Il Sogno 101"]. *Elektronnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni D. Khvorostovskogo ARTE* [Electronic research journal of Siberian State Institute of Arts named after D. Khvorostovskiy ARTE]. 2021. No. 4, pp. 21–28 // URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/125> (11.03.2022).

9. Simonova A.S. *Stil' Dzhachinto Shel'si v kontekste zapadnoevropeyskogo avangardizma* [Giacinto Schelsi Style in the Context of West European Avant-gardism]. URL: <https://scienceforum.ru/2021/article/2018027702> (01.03.2022).

10. *Termin «potok soznaniya» v literature* [The term 'stream of consciousness' in literature]. URL: https://studbooks.net/1372074/psihologiya/termin_potok_soznaniya_literature (03.03.2022).

11. *Uil'yam Dzheymys: biografiya i osnovnye teorii* [William James: biography and major theories]. URL: <https://ru.thpanorama.com/articles/psicologa/william-james-biografya-y-teoras-principales.html> (02.02.2022).

12. Bertoncini M. In rotta verso il duemila. Dialogo televisivo in tre giornate. *I suoni, le onde...* 2015, No. 34, pp. 5–13.

13. Bertoncini Mario: composer, pianist, writer // *biography*. URL: <http://www.mariobertoncini.com/biography.html> (11.02.2022).

14. Colangelo W. *The Composer-performer paradigm in Giacinto Scelsi's solo works*. New York, 1996. 165 p.

15. *Frances-Marie Uitti* // URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Frances-Marie_Uitti (10.02.2022).

16. Reish G.N. *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929–1959*. Athens, Georgia, 2001. 353 p.

17. Shelsi G. *Suono e musica – inutilita degli studi – Stravinskij demoniac non ho pagato nessuno di* // URL: <https://www.studylibit.com/doc/6698510/il-sogno-101/> (01.11.2021).

18. Siqueira A.R. *O percurso composicional de Giacinto Scelsi: improvisacao, orientalismo e escritura*. Belo Horizonte, 2006. 133 p.

About the author:

Olesya A. Osipenko, PhD (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Compositions Department, Dmitry Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6270-9427**, Averkole@yandex.ru



А.М. ЛЕСОВИЧЕНКО, А.А. САФОНОВА*Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского**г. Москва. Россия**ORCID 0000-0002-7233-219X**ORCID 0000-0002-9854-1491***Музыкальные тропинки героев Шарля Перро
(к 325-летию первой публикации сборника
«Сказки моей матушки Гусыни»)**

Волшебные сказки Ш. Перро, опубликованные в 1690-х годах, стали одними из знаковых объектов европейской культуры Нового времени, превратившись в мощное средство рецепции во всех видах искусства, особенно в музыке. Целью исследования стало провести обзор музыкальных сочинений, созданных по сюжетам не одной, но нескольких или всех сказок из сборника Ш. Перро. Решались следующие задачи: 1) кратко осветить историю появления сборника «Сказки моей матушки Гусыни»; 2) определить когда композиторы стали обращаться к сказкам Ш. Перро в качестве источника для сюжета или вдохновения; 3) выявить музыкальные произведения, в которых затрагивается тематика не одной, но нескольких сказок одновременно; 4) дать характеристику музыкальным произведениям, охватившим все или хотя бы несколько сказок из сборника «Сказки моей матушки Гусыни».

В ходе исследования установлено: 1) по отдельности одиннадцать сюжетов служили основой произведений в разных жанрах, прежде всего, в музыкальном театре, с начала XVIII века. 2) Примеры задействования героев и сюжетов нескольких сказок в рамках одного произведения встречаются со второй половины XIX века. 3) Во второй половине XIX века появились первые музыкальные циклы: сборник концертных фортепианных пьес Б.Л.П. Годара «Сказки Перро» и «Сказки Перро в Песнях» П. Лакома на стихи Э. Андре. 4) К числу произведений обобщающего характера относится третий акт балета П.И. Чайковского «Спящая красавица». 5) Тема продолжила развитие в XX веке, когда были созданы наиболее крупные сочинения по сюжетам всего сборника Перро или нескольких сказок из него. В первую очередь, известный фортепианный цикл М. Равеля «Моя матушка-гусыня», позднее оркестрованный композитором (сюита «Моя Матушка-Гусыня») и положенный в основу балета «Сон Флорины». Одновременно с произведениями М. Равеля, в 1913 году, создан, вероятно, самый крупный опус по сказкам Перро – опера-феерия Ф. Фурдрена – сумевший объединить всех сказочных героев и сюжеты в одном красочном повествовании.

Впервые приведены: 1) характеристика оперы-феерии «Сказки Перро» Ф. Фурдрена; 2) анализ фортепианного цикла «Сказки Перро» Б.Л.П. Годара; 3) краткая характеристика вокального цикла «Сказки Перро в Песнях» П. Лакома на стихи Э. Андре. При рассмотрении фортепианного цикла М. Равеля «Моя матушка-гусыня» выявлены смыслы этого произведения, не отмеченные другими исследователями.

Ключевые слова: волшебная сказка в музыке, фортепианный цикл, песня, опера, балет, рецепция, Ш. Перро, Б.Л.П. Годар, П. Лаком, М. Равель, Ф. Фурдрен.



Для цитирования / For citation: Лесовиченко А.М., Сафонова А.А. Музыкальные тропинки героев Шарля Перро (к 325-летию первой публикации сборника «Сказки моей матушки Гусыни») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 92–104. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.092-104

ANDREY M. LESOVICHENKO, ALEXANDRA A. SAFONOVA

P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

ORCID 0000-0002-7233-219X

ORCID 0000-0002-9854-1491

Musical Paths of Charles Perrault's Characters (To the 325th Anniversary of the Collection “My Mother Goose’s Fairy Tales” First Publication)

The fairy tales of Charles Perrault, published in the 1690s, became one of the iconic objects of European culture of the New Age, turning into a powerful means of reception in all forms of art, especially in music. The aim of the study was to review musical compositions created on the basis of the plots of not one, but several or all fairy tales from the Perrault’s collection. The following tasks were solved: 1) shortly to review the history of appearing the collection “My Mother Goose’s Fairy Tales”; 2) to determine when composers began using these tales as a source for the plot or inspiration; 3) to identify musical works based on not one, but several fairy tales; 4) to characterize musical works based on all or at least on a few fairy tales from the collection “My Mother Goose’s Fairy Tales”.

During the study it is discovered that: 1) eleven plots separately served as the basis for different genres works, primarily in musical theater, since the beginning of the 18th century; 2) examples of involving characters and plots of several fairy tales in one composition have been found since the second half of the 19th century; 3) in the second half of the 19th century, the first musical cycles appeared: collection of the concert piano pieces by B.L.P. Godard “Perrault’s Fairy Tales” and “Perrault’s Fairy Tales in Songs” by P. Lacomme on the poetry by E. Andre; 4) among the works which unites fairy tales characters is the third act of the ballet by P.I. Tchaikovsky “Sleeping Beauty”; 5) the theme continued its developing in the 20th century, when the largest works on the plots of the entire Perrault’s collection or several fairy-tales were created, first of all, the famous piano cycle by M. Ravel “My Mother Goose”, later orchestrated by the composer (suite “My Mother Goose”) and transformed into the ballet “Florina’s Dream”. At the same time with the works by M. Ravel, in 1913, probably the largest opus based on Perrault’s tales was created – the opera-feérie by F. Furdren, that managed to combine all the fairy-tale characters and plots in one colorful narrative.

For the first time the article gives: 1) description of the opera-feérie “Perrault’s Tales” by F. Furdren; 2) analysis of the piano cycle “Perrault’s Tales” by B.L.P. Godard; 3) a brief characterization of the vocal cycle “Perrault’s Tales” by P. Lacomme on the poetry by E. Andre. By considering the piano cycle “My Mother Goose,” were revealed the meanings of these works, that were not noted by previous researchers.

Keywords: fairy tale in music, piano cycle, song, opera, ballet, reception, Ch. Perrault, B.L.P. Godard, P. Lacomme, M. Ravel, F. Furdren.

В 1697 году вышла в свет книга, мгновенно ставшая популярной не только во Франции, но и по всей Европе. Она вошла в плоть и кровь западной культуры – «Истории, или Сказки былых времён, с поучениями» (*Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*) [21]. В сборник вошли новые прозаические сказки («Золушка, или хрустальная туфелька» (*Cendrillon, ou la petite pentoufle de verre*), «Рике с хохолком» (*Riquet à la houppe*), «Мальчик-с-пальчик» (*Le petit poucet*)) и редакция прозаических сказок, представленных в богато иллюстрированной гуашевыми рисунками Антуана Клузье рукописной версии 1695 года с названием «Сказки моей Матушки Гусыни» (*Contes de ma Mère l'Oye*)¹. Младший и любимый сын Шарля Перро, под псевдонимом Пьер д'Арманкур, преподнёс их в дар племяннице Людовика XIV, герцогине Елизавете-Шарлотте Орлеанской в надежде получить должность её секретаря: «Спящая красавица» (*La Belle au bois dormant*), «Красная шапочка» (*Le Petit Chaperon rouge*), «Синяя Борода» (*La Barbe Bleue*), «Господин кот, или Кот в сапогах» (*Le Maître Chat ou le Chat botté*), «Феи» (*Les Fées*). Пьерра Перро, благодаря роскошному подарку, хорошо приняли при Дворе, но по причине совершенного им убийства он был поспешно отправлен на передовую, где и нашёл верную смерть. Шарль Перро никогда не разоблачал своего авторства [1]. Выходу в свет сборника предшествовало появление новеллы «Маркиза де Салюссе, или Терпение Гризельды» (*La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*, 1691), сказок в стихах «Смешные желания» (*Les Souhairs ridicules*, 1693), «Ослиная шкура» (*Peau d'Âne*, 1693), и первая публикация сказки «Спящая красавица» (1696) в «Галантном Меркурии» [16]. Все вместе эти произведения в одном сборнике под названием «Сказки

моей матушки Гусыни» были изданы в 1781 году.

Успех первого издания, вышедшего в Париже и Гааге, был чрезвычайным. Рождение нового жанра – французской литературной волшебной сказки – во многом обязано своим появлением увлечению придворных дам рассказывать друг другу сказки и истории. Оно удачно вошло в полемику, которая происходила во Франции в течение многих лет между «древними» – сторонниками античности как непреходящего образца (*Anciens*) – и «новыми» – критиками воздвижения античности в абсолюте, сторонниками новой национальной литературы, в качестве первого образца предложивших «христианские эпопеи» Жана Шаплена (*Modernes*)². Перро был приверженцем янсенизма или августицианства. Учение делало акцент на испорченной природе человека вследствие первородного греха и необходимости божественной благодати для спасения. Модный жанр сказок с феями или как было указано в первом русском издании 1768 года «Сказки о волшебницах с нравовчениями» предоставлял наилучшие возможности для воплощения взглядов Перро. Главная цель – наставление в христианской морали и противопоставление всеукрепляющемуся рационализму веры в чудо, искренней, даже наивной, как у невинного ребенка, ибо сказано: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное» (Матфей 18:3). Этому внутреннему ребенку взрослого читателя и предназначались сказки Перро. Без веры человек превращается во вместилище всепожирающих страстей. Поэтому в сказках Перро выведены все пороки человеческой природы и показано как они наказуются, тогда как чистому сердцу даруется Благодать.

Тони Герэрт указывает, что все восемь сказок из сборника 1697 года различны:



«Каждая сказка – это результат уникального литературного эксперимента и попытки расширить возможности этой новой [литературной] формы» [16]. Сюжеты для вдохновения апологет новой литературы заимствует не из античных источников, но обращается к французскому устному наследию [22]. Наиболее самостоятельной считают сказку «Рики с хохолком». Прототипы литературоведы находят в сборниках «Приятные ночи» Дж. Стрпаролы (1550), «Пентамерон» Дж. Базиле (1634), а также в фольклоре [24]. Вслед за «Гризельдой» и «Ослиной шкурой», написанными в стихах в соответствии с правилами риторики, Перро вырабатывает новый литературный язык – язык простоты, соответствующий невинности и христианской простоте, чтобы пробудить их в читателе. Вероятно, в этом и заключается секрет популярности его сказок, когда простыми средствами в человеке пробуждается лучшее – доброе, любящее сердце.

Сборник послужил на долгое время образцом для подражания и источником художественных образов. Сказки Перро отражают все основные архетипы, выделенные К.-Г. Юнгом. Здесь есть сюжеты, отражающие архетип младенца, девы, возрождения, духа, трикстера³, не говоря о том, что везде так или иначе присутствует архетип матери, отражённый непосредственно в названии [13]. Не удивительно, что этот текст оказался одним из системообразующих произведений в культуре Нового времени и получил многократное отражение и в музыкальном наследии.

Нельзя сказать, что музыкальные рецепции⁴, возникшие на основе сюжетов Перро не изучалась. Отдельные, наиболее выдающиеся произведения достаточно хорошо освещены в литературе. Есть и обзоры по поводу музыкального отражения некоторых сказок у разных композиторов.

Однако целостная музыковедческая картина воплощения всех одиннадцати произведений Перро не встречалась. В настоящем исследовании внимание уделено сочинениям, в которых задействованы герои и сюжеты всех или хотя бы нескольких сказок Перро одновременно.

Музыкальные преломления сказок Перро как цикла. Первым опытом целостного воплощения сказок Перро стали пьесы для фортепиано *Бенжамена Луи Поля Годара* (1849-1895) «Сказки Перро» (1870), ор. 6. Это девять миниатюр⁵, где представлены герои Перро, за исключением Гризельды и дровосека из «Смешных желаний». Сочинение создано около 1870 года. Годар, в будущем признанный и популярный композитор, обласканный как слушателями, так и властью, в 1860-х годах только начинал свой творческий путь. «Сказки Перро», как и вообще сказочная тема, будут волновать его всю жизнь, поэтому ранняя работа может считаться источником идей, которые будут разрабатываться долго. Следует заметить, что пьесы представляются весьма удачными как в образном, так и в техническом отношении. Эффектная образность, яркие выразительные средства, пианистическое удобство – всё это делает музыку Годара привлекательной. Сочинения могут быть реализованы как в концертной, так и в учебной практике, на уровне профессиональной подготовки пианистов.

Каждая пьеса рассматривается как отдельное самостоятельное сочинение, но возможности последовательного исполнения всех пьес композитором продуманы. Начальная и заключительная пьесы, контрастные сопоставления образов внутри сборника несомненно свидетельствуют, что автор имел в виду их последовательное звучание. Образность отчётливо ориентирована на цитату из сказки, приведённую в качестве эпиграфа к каждой

пьесе. В одних номерах есть сюжетное развёртывание, в других дана только характеристика героя.

Характеры персонажей в каждой из пьес переданы весьма яркими средствами, контрастны относительно друг друга. Перекликаются только «Красная шапочка» и «Золушка», но и они имеют самостоятельные музыкальные решения. Годар задал тему, подхваченную и развитую другими композиторами. Нельзя сказать, что циклов, посвящённых сказкам Перро много, но тема будет разрабатываться достаточно последовательно.

Поль Лаком «Сказки Перро в Песнях» (*Les Contes de Perrault en Chansons*, 1890). Почти одновременно с Годаром музыкальное воплощение сборника Перро осуществил другой французский композитор, автор оперетт Поль-Жан-Жак Лаком д'Эсталанкс (1838–1920). Он создал десять песен на стихи Эмиля Андре, увлекательно излагающие сюжеты Перро. Каждая песня издана отдельно, без нумерации, но с наименованием сказки⁶. Общее название цикла «Сказки Перро в Песнях» приводится на каждом титульном листе. Это позволяет, на наш взгляд, осмысливать данные сочинения как целостность.

В сборнике представлены десять сказок, нет только отражения сюжета «Гризельды». Песни написаны подчёркнуто в духе бытовых. Простые мелодии, где структура соответствует структуре стиха. Ограниченные гармонические средства. Не используются средства сложнее аккордов основных функций, с минимальными отклонениями в тональности первой степени родства. Не очень разнообразны фактурные решения. Ясно выражены жанровые модели (баркаролла, марш, полька и т.д.), формы вариантно-строфические. Музыка, в целом, оптимистичная: все песни звучат в мажоре. Вокальная партия каждой из них написана в диапазоне,

редко превышающем октаву, в среднем регистре. Одни для более высокого голоса сопрано, другие для альты. Преобладает силлабическая подтекстовка, украшения редки (встречаются не в каждом номере) и носят смысловое, художественное значение.

П.И. Чайковский. «Спящая красавица» (1889, постановка 1890). Характеризуя произведения, представляющие не один, а почти все сюжеты сказок Перро, нельзя не упомянуть третий акт балета П.И. Чайковского «Спящая красавица». Помимо персонажей основной сказки в произведении русского композитора присутствуют и герои из других повествований. Напомним, что третье действие балета (если исходить из прижизненного клавира) – картина торжеств вокруг принцессы Авроры после пробуждения от многолетнего сна, её помолвка с принцем Дезире.

Здесь девять номеров. Первые два, марш (вход кортежа короля Флорестана и придворных) и полонез (вход кортежа фей), относятся к сюжету сказки о Спящей красавице. Остальные посвящены представлению отдельных персонажей: выступление четырёх фей, танец Кота в сапогах и белой кошечки [См.: 6], выступление Золушки [См.: 10] с принцем Фортуном и Принца, заколдованного в птицу, с принцессой Флориной из сказки, принадлежащей перу Мари-Катрин д'Онуа (её стали включать в сборник Перро ещё в изданиях XVIII века [См.: 19]). Для балета Чайковского образы этого произведения оказались весьма уместными. Далее танцуют Красная шапочка с Волком, Мальчик-с-пальчик с Людоедом. В партитуру включены также танцы Золушки и принца Фортуна, принцессы Авроры и Принца Дезире. Два последних номера – Сарабанда и Финал – итог всего балета.

Для заключительного акта балета сценаристы – И.А. Всеволожский и М. Петипа



(он же балетмейстер-постановщик)⁷ – отобрали тех, кто гармонирует с основными персонажами – Авророй и Дезире. Поэтому здесь присутствуют принцы и принцессы. Оттеняющие пары – Кот с Белой кошечкой, Красная шапочка с Волком и Мальчик-с-пальчик с Людоедом – подчеркнута иные, из другого мира. Именно они придают фантастичность происходящему.

М. Равель. «Моя матушка-гусыня» (1908). Цикл из пяти пьес для фортепиано в 4 руки относятся к числу первых воплощений сказочных сюжетов Перро в фортепианной музыке для детей⁸. При выборе сюжета Равель отталкивается от какой-либо отдельной ситуации, а не сказки в целом. Однако, определённая динамика возникает из сопряжения образов различных, но «резонирующих» друг другу сказок в рамках цикла. Цикл «Моя матушка-гусыня» состоит из пьес по мотивам волшебных сказок как самого Перро, так и его современников: «Павана Спящей красавицы», «Мальчик-с-пальчик», «Дурнушка, императрица пагод (китайских болванчиков)», «Разговоры Красавицы и Чудовища», «Волшебный сад». Три номера имеют, помимо программного названия, текстовый эпиграф из сказки.

Первая версия цикла создана для фортепианного дуэта юных музыкантов. В 1911 году композитор сделал его оркестровое переложение (впервые сюита прозвучала в 1912 году) и положил в основу балета «Сон Флорины» (поставлен в 1915 году в Гранд-Опера) [См.: 4]. Фортепианное сочинение Равеля не стало музыкальным аналогом сборника Перро. Композитор использовал два сюжета из его произведений – «Спящая красавица» и «Мальчик-с-пальчик». Образы же «Зелёной змеи» и «Красавицы и чудовища» заимствованы композитором из творчества писательниц М.-К. д'Онуа и Ж.-М. Лепренс де Бомон. Обобщённым

сказочным образом без указания конкретного первоисточника оказывается заключительная пьеса «Волшебный сад». Равеля несомненно интересуют тексты, где есть озвученная (внутри сюжета) или способная быть озвученной красота. Ему близки образы зачарованного сада или леса, где живут птицы и разные волшебные существа (пусть даже одушевлённые китайские болванчики). При этом сад должен не просто присутствовать, но быть основным местом действия. Думается, заключительный номер цикла, в этом смысле – ключ к идее композитора.

Плотным лесным кольцом окружён замок Спящей красавицы, через который пробирается Принц без свиты. В мрачный лес уводят родители своих сыновей в сказке «Мальчик-с-пальчик». Принцесса из «Зелёной змеи» д'Онуа попадает на остров, где посреди волшебного сада стоит замок удивительной красоты. Аналогичен и сад с замком заколдованного Принца-Чудовища в сказке мадам де Бомон.

Все избранные композитором тексты наполнены звуками. В «Спящей красавице»: «Скрипки и гобои играли им пьесы старые, однако превосходные, хотя их не играли уже лет сто». В лесу, Мальчик-с-пальчик и его братьев сопровождает пение птиц, а в замке Людоеда – музыка. Принцессе-дурнушке из «Зелёной змеи» китайские болванчики играют на лютнях и виолах. В замке Чудовища Красавица нашла «и клавишины, и ноты», а в полдень «чудная музыка слышалась за обедом». Не случайно, равелевский цикл воспринимается как единый, удивительно поэтичный остров волшебной музыки.

Художественные средства, использованные автором, отличаются от тех, что использовались в предшествующих его сочинениях. Стиль Равеля словно бы «классически» проясняется. Линии музыкальной ткани обнажены, форма про-

ста, очевидна конструктивная роль ритма типических формул бытовых танцев: павана (№ 1), марш (№ 3), вальс (№ 4), сарабанда (№ 5). Лишь в № 2 конкретный жанровый ориентир заменен изобразительным движением шагов-блужданий. Композитор экономно расходует краски, чтобы каждый новый штрих воспринимался как событие. Так, в белоклавишной «Паване Спящей красавице» (*a-moll, Lent*) с её почти бесполутоновым бесстрашием хроматическое заполнение терции *e-g* – весьма сильнодействующее средство динамизации формы. Оно позволяет органично перейти к более извилистому материалу № 2 «Мальчик-с-пальчик» (*c-moll, très moderé*).

В скерцо-марше «Дурнушка, императрица пагод (китайских болванчиков)» (*Fis-dur, Mouv. de Marche*) автор обходится почти исключительно средствами черноклавишной пентатоники. Это самая быстрая часть цикла. «Разговоры Красавицы и Чудовища» (*F-dur, Mouv. de Valse très moderé*) – объёмная композиция, наполненная лирическим настроением. Равелю достаточно скромных средств, чтобы передать и нюансы любовного чувства, и портретные характеристики героев. Контрапунктическое соединение тем в коде – сильное средство в данном контексте. Наконец, «Волшебный сад» (*C-dur, Lent et grave*), выдержанный в величественно ровной пульсации аккордовых вертикалей в духе сарабанды, выступает и репризой (возвращение белоклавишности), и эпилогом цикла.

Равель умело приковывает внимание к гармоническим краскам, уводя на второй план все другие средства выразительности. Цикл очень строен в своей пятичастной симметричной конструкции: по два медленных номера обрамляют подвижный № 3. Образная статика нечётных номеров оттеняет смысловое развитие, со-

держась в чётных. Антиподом *a-moll* и *C-dur* крайних номеров служит *Fis-dur* № 3. Хроматические пробеги «поисков» в № 2 являются параллелью «уродливых» хроматических попевок Чудовища в № 4. Показательной чертой всего цикла становится господство нюанса *pp*. Заставляя прислушиваться к музыке, Равель подчёркивает нереальность происходящего. Реализация редких указаний *f* и *ff* соответствует, скорее, громкости *mf*.

Самостоятельное значение имеет оркестровая версия цикла (1911). Это один из шедевров инструментовки. Не случайно, «Сказки матушки-гусыни» так любимы многими дирижёрами.

Феликс Альфред Фурдрен опера-феерия «Сказки Перро» (1913). В ряду сочинений, представляющих музыкальное воплощение сказок Перро как сборника, особо нужно выделить оперу Феликса Фурдрена⁹, в которой представлены многие герои французского писателя. Опера была предназначена для показа детской аудитории, т. е. детям и их родителям [15, с. 267]. На премьере этой музыкальной феерии в Парижском театре Оперного веселья слушатели познакомились с блестящим представлением, оформленным художниками Миньяром и Шамбулероном [23, с. 3]¹⁰.

Либреттисты оперы Артур Бернед и Поль де Шуденс создали последовательное повествование, сумев объединить многих героев из волшебных сказок с феями: на сцену выходят шестнадцать основных действующих лиц и столько же второстепенных. По законам жанра волшебной сказки центральным героем становится Добрая фея – Фея Моргана (*La Fée Morgane*), а сюжет развивается в результате противостояния доброты феи и коварства злого волшебника Олибриа (*Olibrius*). Очевидно стремление авторов к стилизации, воссозданию французской



оперы с разговорными диалогами второй половины XVIII века с присущей ей атмосферой волшебства, красочностью, изобилием танцев, а также юмором, тонкой игрой ума и слов с аллюзией на известных лиц и актуальные события в разговорных репликах (вспомним хотя бы одну из самых популярных опер Гретри – комедию-балет в четырех действиях «Земира и Азор» (1770) по мотивам сказки мадам де Бомон «Красавица и Чудовище», прозвучавшую на сценах большинства европейских театров, в том числе и в переводах на многие европейские языки). Особо красноречиво звучат заключительные реплики Апофеоза, когда добро победило зло и все проснулись после столетнего сна: «Забудем прошлое, чтобы сбывались наши голубые мечты, сотканые из хрупкой ткани ирреального, и мы жили в стране любви, чистого неба над головой и идеала» [15, с. 268-269].

Авторы оперы переосмысливают содержание сказок Перро. В тексте либретто герои узнаваемы по именам, и по аллюзиям к сказочным событиям, которые изложены в свободном повествовании. Сюжетная линия не привязана к какой-либо конкретной сказке: здесь происходят постоянные пересечения и внезапные переходы из одного повествовательного пространства в другое, сказочный персонаж из одной сказки оказывается в непосредственном контакте с персонажем из другой: Кот обеспечивает крольчатинной отца Мальчика-с-пальчик, Золушка оказывается в замке Синей Бороды и т. д. Опера наполнена постоянными превращениями и преображениями героев и мест действия, внезапными появлениями персонажей; меняющиеся события разворачиваются по логике фантастического скольжения из одного обстоятельства в другое, главным стержнем которого оказывается борьба добрых и злых сил, олицетворён-

ная образами Феи Морганы (добро) и чародея Олибрия (зло). Круговорот событий таков, что произведение невозможно представить иначе, как выражение карнавальной стихии, о чем свидетельствует и само определение жанра – «феерия».

Музыкальный текст отличается смешением тем, аллюзий, напоминаний, символов. Опера разворачивается в чередовании сцен (всего их двадцать семь, объединённых в четыре действия), где ансамблевые и хоровые номера преобладают над сольными. В стремлении к непрерывному действию, сквозным сценам, а также в использовании лейтмотивов (Феи, доброго волшебства, злого колдовства и т. д.) ощущается влияние Р. Вагнера, музыка которого, к тому же, появляется (по указанию в № 6 клавира [15, с. 59]), в прямом цитировании. По той же карнавальной логике в репликах жен Синей Бороды (№ 18) возникает и цитирование музыки Дж. Мейербера [15, с. 182].

Танцевальные номера составляют почти половину действия: «старинные» танцы (павана, гавот на тему Бернетти XVII века, сальтарелла) соседствуют с современными (галоп, полька, мазурка, вальс). Первые, как правило, иллюстрируют картины «старых добрых» времен, тогда как танцы XIX века чаще обрисовывают отрицательных героев.

Композитор умело пользуется тональными красками. На протяжении всей оперы базовыми тональностями являются Си-бемоль мажор – соль минор. По образной логике чудес и превращений Фурдрен развёртывает тональный план, то высветляя его в диэзном направлении, то затемняя в бемольном. Стремясь к простоте музыкального языка, рассчитанного на детское восприятие, композитор пользуется простыми гармоническими средствами – аккордами базового функционального набора. Мелодические ресурсы тяготеют

к бытовой песенности, встречаются приёмы мелодекламации. В опере нет колоратурных партий, напротив, видимая простота относит, скорее, к средневековым песенным жанрам. Например, в №№ 6 и 19 клавира есть прямое указание на цитирование старинных французских песен [15, с. 61, 192].

Идея феерии сказывается и в распределении вокальных партий. К примеру, партия Золушки может быть исполнена как сопрано, так и тенором, тогда как Прекрасный принц исполняется сопрано. Возможно, авторы хотели использовать приём двойного травести, тем самым приблизить звучание к барочной опере, в которой главные партии исполнялись певцами-кастратами. По традиции, существующей в опере XIX века, главный злодей поёт подвижным басом или баритонем, а второстепенные мужские роли достались комедийному тенору (trial).

В целом, следует отметить, что музыка оперы, несмотря на многочисленные аллюзии, внутренне достаточно цельная, позволяет создать ощущение композиционного единства и цельности, несмотря на хаотичность событий на сюжетном уровне. Не удивительно, что это произведение было хорошо воспринято публикой. О несомненном успехе красочной и

образной музыки свидетельствуют переложения отдельных сцен оперы для фортепиано некоего *Крамера* [14], которые стали удачным дополнением во французском фортепианном репертуаре к известным сочинениям Годара по волшебным сказкам Перро¹.

Завершая обзор музыкальных произведений, вдохновлённых сказками Перро, отметим, что их существование и постоянное прибавление указывает на то, что в самой природе литературного первоисточника заложены возможности омузыкаливания. Не только отдельные сюжеты, но опыты драматургически развернутого воплощения сказок встречаются и после оперы Фурдрена (например, цикл «Феерии» Ж.-М. Дамаза (Damase J.-M. *Féeries*, состоящий из 16 маленьких фортепианных пьес со сказочными названиями).

Практически все композиторы, обратившиеся к сказкам Перро, почувствовали музыкальность его литературных произведений. Дело не только в наличии «звучащих» сюжетов. Сама природа этих сказок несёт возможность музыкального воплощения. Это показатель их глубокого смысла, ибо, как удачно сформулировал Юнг: «Величайшая мысль – это именно та мысль, которая может быть выражена лишь посредством музыки и никак иначе» [13, с. 14].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Contes de ma Mère l'Oye* // The Morgan Library and Museum. MA 1505. fol. 1. URL: <https://www.themorgan.org/collection/charles-perrault/7>

² Показательно, что свои идеи Перро изложил в четырехтомнике «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук» (1688–1697). Свидетельства полемики есть и в анонимном варианте: «Я готов утверждать, истории мои даже более заслуживают того, чтобы их пересказывать, чем большая

часть древних преданий, и в особенности, преданий о Матроне Эфесской и о Психее, если посмотреть на них со стороны морали – венец главный – во всякого рода историях, ради которой они и должны сочиняться» [9, 12].

³ По Юнгу, трикстер – «совокупность всех низших черт характера в людях» [13, 354].

⁴ Разработка этого понятия по отношению к музыкальным объектам осуществлена Е.Е. Лобзяковой [8].



⁵ Порядок пьес следующий: «Мальчик-с-пальчик», «Красная шапочка», «Спящая красавица», «Золушка», «Синяя борода», «Рики с хохолком», «Ослиная шкура», «Кот в сапонгах», «Феи».

⁶ Поскольку каждая сказка напечатана отдельным изданием, а очерёдность написания песен определить не представляется возможным, перечислим произведения в свободном порядке: «Смешные желания», «Мальчик-с-пальчик», «Красная шапочка», «Спящая красавица», «Золушка», «Синяя борода», «Рики с хохолком», «Ослиная шкура», «Кот в сапонгах», «Феи».

⁷ Как известно, сюжетный план в балете создаётся балетмейстером и сценаристом. В этом смысле, приоритет, естественно, за

Петипа. Чайковский сделал очень органичный музыкальный текст, отвечающий идее сценаристов.

⁸ Равель хорошо чувствовал возможности детского восприятия. Подробнее см.: [См.: 7].

⁹ Фурдрен Ф.А. (1880–1923) – французский композитор и органист, ученик А. Гильмана и Ш.М. Видора. Как композитор известен операми «Легенда об аргентинском кружеве», «Собирательница», «Фонтан фей».

¹⁰ Как писал музыкальный критик Анри Жан: «Декорации за авторством Шамбулерона и Миньяра: этим всё сказано» [20, 10].

¹¹ Помимо цикла «Сказки Перро» ор. 6 перу Годара принадлежит ещё нескольких сочинений, связанных с рассматриваемым литературным сборником [17; 18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С.П. Шарль Перро. М.: Молодая гвардия, 2005. 304 с. (Жизнь замечательных людей).
2. Власов С.В. К истории переводов названия сказок Ш. Перро из сборника «Сказки матушки-гусыни» // Древняя и новая Романия. Вып. 15. СПб.: СПбГУ, 2015. С. 591–607.
3. Гайдукова А.Ю. Сказки Ш. Перро: примета времени: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.05. СПб., 1998. 16 с.
4. Захарбекова И.С. Сюжеты балетов Мориса Равеля: источники и принципы формообразования // Современные проблемы музыкознания. М.: РАМ, 2017. С. 62–75.
5. Лесовиченко А.М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 296 с.
6. Лесовиченко А.М. «Кот в сапогах» как мифема русского западничества // Миф в истории, политике, культуре: сб. трудов V Междунар. науч. конф. Севастополь: Филиал МГУ, 2021. С. 385–391.
7. Лесовиченко А.М. Педагогические смыслы оперы-балета М. Равеля «Дитя и волшебство» и их сценическая реализация // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 1. С. 86–89.
8. Лобзякова Е.Е. Сюжет об Иосифе Прекрасном в балетном жанре: к вопросу использования рецептивного подхода в музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 79–85.
9. Перро Ш. Сказки моей матушки гусыни, или истории и сказки былых времён с поучениями. М.: Правда, 1984. 288 с.
10. Сабра Л. Характеристика перфекционизма и нарциссизма на примере сказки «Золушка» Ш. Перро // Человек. Искусство. Вселенная. 2017. № 1. С. 191–199.
11. Тивелёва Е.В. Сказки и картина мира (на материале сказок Шарля Перро и их переводов на русский язык) // Проблемы языка и перевода в трудах молодых учёных. № 19. Нижний Новгород: ННГЛУ, 2020. С. 187–194.
12. Фаттахова С.В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро // Вестник Казанского гос. пед. унив. 2006. № 1 (5). С. 62–70.
13. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.

14. Cramer. Bouquet des mélodies sur “Contes de Perrault” pour piano. Paris: Choudens, 1913. 9 p.
15. Fourdrain F. Les Contes de Perrault: partition chant et piano / Félix Fourdrain; Arthur Bernède et Paul de Choudens; Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté. Paris: Choudens, 1913. [4]–269 p.
16. Gheeraert T. Le blog: Le siècle des merveilles. 2021 // URL: <http://merveilles.hypotheses.org> (20.02.2022).
17. Godard B. Conte des Fées: pour piano. Op. 62. 1881.
18. Godard B. Conte des Fées No. 2: pour piano. Op. 91. (publ. 1884).
19. Harries E.W. Twice upon a Time Women Writers and the History of the Fairy Tale. Princeton: Univ.Press, 2001.
20. Henry J. La Cigale // La Vie Théâtral. 1908. № 6. (25 Avril 1908). P. 10.
21. Perrault Ch. Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez. Paris: chez C. Barbin, 1697. 273 p.
22. Somano M. Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires. Paris, 1989.
23. Voillant P. Cléopâtre: ballet en 3 tableaux // Paris qui Chante. 1906. № 176. (Dimanche 3 juin 1906). P. 3.
24. Zipes J. The Great Fairy Tale. Tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm. London: Rouladge, 2000. 543 p.

Об авторах:

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009 Москва, ул. Б. Никитская, Россия), **ORCID: 0000-0002-7233-219X**, lesovichenko@mail.ru

Сафонова Александра Анатольевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009 Москва, ул. Б. Никитская, Россия), **ORCID: 0000-0002-9854-1491**, sahasafon@mail.ru

REFERENCES

1. Boyko S.P. *Sharl' Perro* [Charles Perrault]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. 304 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey).
2. Vlasov S.V. K istorii perevodov nazvaniya skazok Sh. Perro iz sbornika «Skazki matushki-gusyni» [To the History of Translations of Titles of Fairy Tales by Charles Perrault from the Collection “Tales of Mother Goose”]. *Drevnyaya i novaya Romaniya. Vypusk 15* [Ancient and New Romania. Issue 15]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet, 2015, pp. 591–607.
3. Gaydukova A.Yu. *Skazki Sh. Perro: primeta vremeni: avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.05* [Tales of Ch. Perrault: a sign of the times: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philological: 10.01.05]. St. Petersburg, 1998. 16 p.
4. Zakharebikova I.S. Syuzhety baletov Morisa Ravelya: istochniki i printsipy formoobrazovaniya [Plots of Maurice Ravel Ballets: Sources and Principles of Form-Order]. *Sovremennye problemy muzykoznavaniya* [Present-Day Problems of Musicology]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2017, pp. 62–75.
5. Lesovichenko A.M. *Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva* [Children's music as a field of compositional creativity]. Saarbrücken: LAP, 2012. 296 p.
6. Lesovichenko A.M. «Kot v sapogakh» kak mifema russkogo zapadnichestva [“Puss in Boots” as a myth of Russian Westernization]. *Mif v istorii, politike, kul'ture: sbornik trudov V Mezhdunarodnoy*



nauchnoy konferentsii [Myth in History, Politics, Culture: Proceedings of the V International Scientific Conference]. Sevastopol: Filial Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021, pp. 385–391.

7. Lesovichenko A.M. Pedagogicheskie smysly opery-baleta M. Ravelya «Ditya i volshebstvo» i ikh stsenicheskaya realizatsiya [Pedagogical Meanings of M. Ravel's Opera-Ballet "The Child and the Magic" and their Stage Realization]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2021. Vol. 9. No 1, pp. 86–89.

8. Lobzyakova E.E. Syuzhet ob Iosife Prekrasnom v baletnom zhanre: k voprosu ispol'zovaniya retseptivnogo podkhoda v muzykoznanii [The Plot of Joseph the Beautiful in the Ballet Genre: to the Question of Using the Receptive Approach in Musicology]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 79–85.

9. Perro Sh. *Skazki moey matushki gusyni, ili istorii i skazki bylykh vremen s poucheniyami* [Tales of My Mother Goose, or Stories and Tales of Bygone Times with Teachings]. Moscow: Pravda, 1984. 288 p.

10. Sabra L. Kharakteristika perfektsionizma i nartsissizma na primere skazki «Zolushka» Sh. Perro [Characteristics of Perfectionism and Narcissism on an Example of a Fairy Tale "Cinderella" by Perrault]. *Chelovek. Iskusstvo. Vselennaya* [Man. Art. Universe]. 2017. No. 1, pp. 191–199.

11. Tiveleva E.V. Skazki i kartina mira (na materiale skazok Sharlya Perro i ikh perevodov na ruskiy yazyk) [Tales and the Picture of the World (on the Material of Charles Perrault's Fairy Tales and Their Translations into Russian)]. *Problemy yazyka i perevoda v trudakh molodykh uchenykh. № 19* [Problems of Language and Translation in the Works of Young Scientists. No. 19]. Nizhny Novgorod: NNGLU, 2020, pp. 187–194.

12. Fattakhova S.V. K voprosu o nekotorykh osobennostyakh poetiki skazok Sh. Perro [To a Question on Some Features of Poetics of Fairy Tales by C. Perrault]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of Kazan State Pedagogical University]. 2006. No. 1 (5), pp. 62–70.

13. Yung K.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetyfov* [The Soul and the Myth. Six Archetypes]. Kyiv: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshstva, 1996. 384 p.

14. Cramer. *Bouquet des mélodies sur «Contes de Perrault» pour piano*. Paris: Choudens, 1913. 9 p.

15. Fourdrain F. *Les Contes de Perrault: partition chant et piano*. Félix Fourdrain; Arthur Bernède et Paul de Choudens; Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté. Paris: Choudens, 1913. [4]–269 p.

16. Gheeraert T. *Le blog: Le siècle des merveilles. 2021*. URL: <http://merveilles.hypotheses.org> (20.02.2022).

17. Godard V. *Conte des Fées: pour piano. Op. 62*. 1881.

18. Godard V. *Conte des Fées No. 2: pour piano. Op. 91*. (publ. 1884).

19. Harries E.W. *Twice upon a Time Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Univ. Press, 2001.

20. Henry J. La Cigale. *La Vie Théâtral*. 1908. No. 6. (25 Avril 1908), p. 10.

21. Perrault Ch. *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*. Paris: chez C. Barbin, 1697. 273 p.

22. Somano M. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris, 1989.

23. Voillant P. Cléopâtre: ballet en 3 tableaux. *Paris qui Chante*. 1906. No. 176. (Dimanche 3 juin 1906), p. 3.

24. Zipes J. *The Great Fairy Tale. Tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. London: Rouladge, 2000. 543 p.

About the authors:

Andrey M. Lesovichenko, DrSci (Culturology), PhD (Arts), Professor, Leading Researcher of P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0002-7233-219X**, lesovichenko@mail.ru

Alexandra A. Safonova, PhD (Arts), Researcher, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0002-9854-1491**, sashasafon@mail.ru





SVETLANA A. YAKOVLEVA, YULIA A. KOLPAKOVA

*Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
“Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts”
Krasnoyarsk, Russia
ORCID: 0000-0001-5523-4291
ORCID: 0000-0003-3630-8499*

**Siberian Collection of European Engravings by G.V. Yudin:
the Correctness of Attribution (to the Problem Statement)
(Collection sibérienne de gravures européennes de G.V. Yudine:
l'attribution correcte (en addition au problème posé))**

The article is devoted to the study of a part of the collection that belonged to the Siberian collector and bibliophile G.V. Yudin. The scientific novelty of the paper is the need to introduce a little-known graphic collection of the Krasnoyarsk Regional Local Lore Museum into the art criticism circulation. The goal is to clarify the attribution of copyright, reproduction and book engravings. The problem of establishing authorship is solved by means of art history analysis with the help of stylistic and biographical methods. The correct translation of proper names (artists, engravers, printers, and publishers) and signatures under graphic works are considered. The scientific significance of the study lies in the creation of an attribution algorithm for a museum work of art (engraving) using a linguistic approach (whether the names of artists and engravers as well as the text under the engraving are translated correctly). The results of the artistic translation of the engraving text (text-legend, book illustration, caricature) are presented. The knowledge of the characters' language, the author's intention, and the ability to reflect the unity of the pictorial field composition with its literary source are taken into account. The authorship is specified.

Keywords: G.V. Yudin, Siberian collection, artist, engraver, engraving, engraving techniques, reproduction.

For citation / Для цитирования: Svetlana A. Yakovleva, Yulia A. Kolpakova. Collection sibérienne de gravures européennes de G.V. Yudine: l'attribution correcte (en addition au problème posé) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 105–118. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.105-118

С.А. ЯКОВЛЕВА, Ю.А. КОЛПАКОВА

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия*

ORCID: 0000-0001-5523-4291

ORCID: 0000-0003-3630-8499

Сибирская коллекция европейской гравюры Г.В. Юдина: корректность атрибутирования (к постановке проблемы)

Статья посвящена исследованию части собрания сибирского коллекционера, библиофила Г.В. Юдина. Научная новизна статьи состоит в необходимости ввести в искусствоведческий оборот малоизвестную графическую коллекцию Красноярского краевого краеведческого музея. Целью является внесение уточнений в атрибуцию авторских, репродукционных и книжных гравюр. Решается задача установления авторства путем искусствоведческого анализа с помощью стилистического и биографического методов. Рассматривается проблема корректного перевода имён собственных (художники, гравёры, печатники, издатели), подписей под графическими произведениями. Научная значимость исследования состоит в создании алгоритма атрибуции музейного художественного произведения (гравюры) при помощи лингвистического подхода (корректно ли переведены имена художников, гравёров, текст под гравюрой); представлены результаты художественного перевода текста гравюры (текст-легенда, книжная иллюстрация, карикатура), учтено главным образом знание языка героев, замысел автора, а также умение отразить единство композиции изобразительного поля с литературным источником; уточнено авторство.

Ключевые слова: Г.В. Юдин, сибирская коллекция, художник, гравёр, гравюра, техники гравирования, репродуцирование.

L'attribution d'une œuvre (la définition de la paternité d'une oeuvre, du lieu et de l'heure de création) est une tâche essentielle quand il s'agit de recenser les collections graphiques d'un musée. Une gravure porte toujours des informations sur l'artiste, le graveur, éventuellement l'éditeur. Pour mieux rendre compte d'une planche imprimée il convient également de s'intéresser aux imprimeurs et aux techniques de gravure. Certaines difficultés surviennent quand il n'y a pas de signature de l'auteur, si la gravure est mal conservée ou tronquée ou si la provenance de la gravure n'a pas été suffisamment étudiée (une contrefaçon de l'époque voire contemporaine est également envisageable dans le pire des cas).

Le rapport entre l'image gravée et l'écrit figurant sur cette même gravure est sujet à de multiples interprétations dépendant de l'époque à laquelle la page a été imprimée mais aussi de la technique de reproduction utilisée: s'agit-il d'une xylographie (ou gravure sur bois) ou d'un burin ou d'une taille douce? Toutes ces questions que l'on se doit de se poser dans le cadre d'une étude scientifique permettent de générer des questionnements propres à poser un regard pertinent sur des œuvres déjà fort éloignées de notre époque. Ainsi dans telle gravure sur bois néerlandaise du XVe siècle le dessin simplifié a été décoré avec un ruban contenant de brèves inscriptions bibliques (L'Apocalypse, entre 1420 et 1430). Ce ruban ou phylactère est-il simple décoration ou témoigne-t-il d'une



attention au thème religieux (on connaît son importance à cette époque aussi bien dans la gravure sur bois que dans les peintures sur chevalet ou les livres enluminés). L'écrit dès les premiers manuscrits mais aussi dès les incunables imprimés a une fonction explicative et verbale.

Mais l'écrit est beaucoup plus que cela dès lors qu'il se présente dans l'écosystème de la gravure ou autre représentation picturale. Il peut s'agir d'une signature, d'une légende, d'un commentaire explicatif, de la parole attribuée à un personnage (cf phylactère); et cela quelle que soit le genre de la représentation (religieux, mythologique, historique, domestique, paysage, gravure de livre, caricature). S'agissant de la gravure l'étude de la morphologie d'une matrice d'impression peut donner lieu à la collation de renseignements importants à savoir les signatures de l'artiste, du graveur, de l'imprimeur, de l'éditeur, ainsi que des ajouts écrits non moins importants tels que les différents états ou tirages, les rééditions voire des notes apposées sur les marges et renseignant un contexte précis lors de l'impression. Dans le genre portrait, le recto pouvait préciser le nom de la personne portraiturée, son statut, sa position et son titre. Dans la peinture d'Histoire on utilisait des textes historiques, mythologiques, didactiques constituant ainsi le sous texte ou «argument» des scènes représentées.

Le texte écrit dans une gravure peut aussi être le vecteur des nécessaires informations rendant justice aux droits de chacun et anticipant ce que plus tard on appellera les droits de propriété intellectuelle ainsi au bas d'une gravure à gauche et à droite (selon la forme de la feuille – carré, rectangle, ovale) les noms de l'artiste, du graveur, de l'imprimeur, de l'éditeur sont gravés en petits caractères. L'artiste a produit l'œuvre originale qui peut être un dessin ou une peinture voire une gravure; inv. figure à côté de son nom (invenit

en latin); le graveur voit son nom suivi de sculpt. (à l'aide d'une gouge ou d'un burin il a sculpté la plaque de bois ou de cuivre à partir du dessin ou de la peinture originale; l'imprimeur a procédé au tirage sur papier les plaques gravées et l'éditeur a procédé à une diffusion en fascicules ou en larges planches. Lors de la création des gravures, les signatures des noms et les informations sur la forme de participation de l'artiste, graveur, imprimeur, éditeur étaient indiquées en Latin ou dans la langue des auteurs, et gravés en petits caractères, par abréviation.

La composante visuelle et verbale qui participe à l'interprétation d'une gravure (aussi bien que d'une peinture ou d'un livre illustré) se réfère principalement à la signature aux cachets d'atelier et au substrat littéraire religieux ou mythologique qui constitue en quelque sorte le pedigree de l'œuvre étudiée.

Le fond méthodologique de cette recherche se base sur de grands travaux d'érudition exposés par des classiques de l'histoire de l'art tels que Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Boris Vippers, Alexander Gabritchevsky et d'autres. Au coeur de leurs enseignements, l'idée d'une structure holistique de l'œuvre d'art est avancée. Pour comprendre l'unité de la structure des œuvres en question, il est nécessaire d'inclure une analyse du texte explicatif de la planche gravée mais aussi une approche intégrée prenant en compte les aspects linguistiques, artistiques et l'étude de sources. Cette approche qu'on pourrait qualifier de "multimodale" permet d'appréhender d'une manière synergique les caractéristiques stylistiques avec ce qui ressort de l'iconographie proprement dite mêlée avec la prise en compte de l'environnement spécifique à chaque œuvre (documents culturels, biographiques, documentaires, d'archives et de musées etc.).

Le travail sur l'identification de la collection de gravures européennes dans les fonds du musée régional de Krasnoïarsk

est un travail qui permettra de l'inclure de manière pérenne dans l'espace d'exposition du cabinet d'art graphique. L'étude a pris en compte des sources importantes sur l'histoire des gravures, notamment "Histoire de la gravure européenne des XVe et XVIIIe siècles" par Paul Kristeller, "Essais sur l'histoire et la technique de la gravure" par N.N. Vodo, N.N. Kovaldina, V.A. Alekseeva, O.A. Gasanova, E.S. Levitin et autres, "Lithographie française" par N.N. Kalitina.

Les méthodes de recherche choisies (stylistique, iconographique, historique, sémiotique) ont permis d'utiliser les ressources des sites des musées. Ce travail a permis d'apporter des précisions, d'identifier les possibilités expressives des techniques de gravure, d'établir la valeur des pièces exposées. Une partie de la collection de gravures européennes qui appartenait à Gennady Yudin a servi de matériau pour l'analyse.

En Sibérie, il y avait beaucoup d'amateurs de chalcographies où plus généralement d'estampes. Les collections de V.N. Basnine (1799–1876), N.V. Basnine (1843–1918), des Comtes Stroganov, des Princes Golitsyn (cette collection a été conservée à l'Université de Tomsk), G.V. Yudin (1840–1912), V.P. Soukatchev (1849–1920), N.F. Katanov (1862–1922), etc. comprenaient des oeuvres s'étendant chronologiquement du XVIe au XXe siècles, la plupart se déclinant en livres illustrés ou en gravures. Certaines collections de gravures occidentales ont été constituées dans une approche systématique ou à partir des préoccupations professionnelles, en particulier la collection des marchands sibériens Basnine, transférée plus tard au Musée Rumyantsev (1918) et celle du bibliophile sibérien G.V. Yudin.

La valeur de sa collection de gravures est confirmé par certaines mentions dans la correspondance et les souvenirs de sa famille. Par exemple, on sait qu'il y avait «...редкие

гравюры, собрание миниатюр и акварелей, альбомы с офортами Рембрандта...» («...des gravures rares, des miniatures et des aquarelles, des albums avec des eaux-fortes de Rembrandt...») [6, p. 184]. La Bibliothèque du Congrès des États-Unis possédait non seulement des trésors de livres de la collection de G.V. Yudin, mais aussi des chefs-d'œuvre de l'illustration de livres et de reproduction française; «если заглянуть в книги, <...> офорты и репродукции подлинных произведений искусства <...> повышают качество книг коллекции» («si vous regardez dans les livres, <...> les eaux-fortes et reproductions d'œuvres d'art authentiques <...> améliorent la qualité des livres de la collection») [4, p. 57].

C'est le père de G.V. Yudin qui a commencé à collectionner. Dans les archives de Krasnoïarsk, la correspondance du marchand V.S. Yudin avec le propriétaire de la librairie a été conservée («...прошу вас покорно выслать книги, <...> альманах на 1841-й год <...> с 11 гравюрами»¹, ce qui confirme l'intérêt du lecteur mais aussi l'attention portée aux gravures accompagnant les textes ...ce qui n'était certes pas le cas dans toutes les familles de marchands². («...je vous prie d'envoyer les livres, <...> l'almanach de 1841 <...> avec 11 gravures»).

Après avoir tenté de susciter l'acquisition de sa collection par la Bibliothèque Publique Impériale, par des collectionneurs ou des antiquaires, Yudin a malheureusement vendu les œuvres à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis. Les œuvres graphiques ont également été abandonnées, ce que l'éditeur, l'antiquaire, le libraire et l'ami de Yudin V.I. Klotchkov a déploré: «... а коллекция гравюр... <...> Если <...> подтвердите <...> и назначите <...> цену, <...> входят ли в эту сумму рукописи и гравюры? <...> получите <...> ответ, кто в состоянии приобрести <...> библиотеку»³. («...et la collection de gravures... <...> Si <...> vous



confirmez <...> et fixez <...> le prix, <...> est-ce que les manuscrits et les gravures sont inclus dans cette somme? <...> vous obtenez <...> la réponse, qui peut acheter <...> la bibliothèque”).

La présence de l'œuvre complète du connaisseur de la gravure et légiste A.D. Rovinsky dans la collection de G.V. Yudin témoigne de sa connaissance de l'histoire de la formation du patrimoine graphique étranger et domestique. La collection d'albums, de séries et de feuilles graphiques révèle les préférences du collectionneur – lesquelles sont vastes – des motifs religieux à la caricature. Après la vente en 1906 de la collection de livres de Yudin à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis,⁴ la deuxième partie, achetée à l'ethnographe régional, écrivain et journaliste de Transbaïkalie I.V. Bagashev, a été vendue en 1913 par le fils de G.V. Yudin («Книг шесть тысяч, <...> много гравюр <...> желаю продать всё вместе» (“Il y a six mille livres, <...> beaucoup de gravures <...> je voudrais vendre tous ensemble”)⁵ et nationalisée en 1920. En raison d'un stockage et d'un transport inappropriés, l'inévitable est arrivé. I.V. Polovnikova dans sa monographie sur Yudin décrit “une image déprimante“: «...шкафы отперты, разбитые деловые бумаги, гравюры, частные письма, часть поклажи сваливалась на дорогу...» (“...les armoires sont ouvertes, des papiers d'affaires brisés, des gravures, des lettres privées, une partie du bagage est tombé sur la route...”) [6, p. 268]. Si l'on ajoute à ce drame qu'aucun catalogue n'a été établi à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis à ce jour, on comprendra que la collection de Yudin non seulement “a perdu son intégrité“ [6, p. 247; 6, p. 268; 7]⁶, mais encore beaucoup de sa lisibilité en tant collection stricto sensu.

S'agissant des ouvrages de bibliophilie et des gravures, G.V. Yudin privilégiait les œuvres françaises, anglaises et allemandes

[12, p. 405]. La connaissance supposée de Yudin de la collection graphique des Basnines et l'étude de la collection de A.D. Rovinsky lui ont permis d'acquérir certaines des meilleures gravures des collections européennes du XVIIIe siècle – en particulier, des gravures de W. Hogarth (1697–1764), largement connues des connaisseurs européens. En outre, Yudin a acheté des illustrations de livres du maître reconnu Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), qui a produit des gravures à partir de ses propres dessins mais aussi à partir des écrits de Voltaire, Goethe, Ariosto, Stern, Rousseau, Schiller, Lessing. Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814) figure aussi dans cette collection par une série célèbre intitulée “Monument du Costume“.

La culture anglaise dans la collection sibérienne apparaît dans un choix très vaste et varié de romans, d'essais journalistiques, de travaux dans le domaine des sciences, technologies, et juridiques (concernant les théories de l'état du XVIIIe au début du XIXe siècle [10, p. 12].

Le peintre et graveur W. Hogarth a publié ses “pièces morales“ (“La Carrière d'un libertin“, “La Carrière d'une prostituée“, “Mariage à-la-mode“ etc.) sans textes d'accompagnement. Les copies produites de ses gravures avec des commentaires sur les personnages principaux, avec des explications de l'intrigue et des poèmes ont ensuite créé une tradition et une norme lors de la publication des gravures. Dans l'album de copies des graphiques de Hogarth, réalisées par les graveurs allemands du XIXe siècle, Blau, Heintz, Böhme, Ehrentraut en 1833–1834, nous trouvons la preuve de l'intérêt pour l'œuvre de Hogarth à l'époque de la formation du mouvement national allemand. Il y a des gravures reproduites avec un texte explicatif en technique lithographique. Par exemple, “La Nuit“: “Il y a assez de lumière dehors, car les feux de bois, les feux d'artifice, les maisons bien éclairées,

les lanternes, etc. chassent l'obscurité. Il est particulièrement clair chez le Barbier, où, selon l'enseigne, on coupe bien la barbe, on saigne, on arrache une dent malade par à-coup. <...> Le maçon a tellement bu que le Castellan doit le ramener à la maison. Il semble que le maçon sait quelque chose sur le danger“. Certaines gravures n'ont pas de nom de l'auteur (il n'y a pas d'inscription nécessaire “W. Hogarth inv. pinx.”) ou des graveurs qui ont transféré l'image sur la forme imprimée.

Le graveur allemand E.L. Riepenhausen a publié des copies des gravures de Hogarth à plusieurs reprises. Dans l'Imprimerie de l'Université de Göttingen, E.L. Riepenhausen a procédé d'innombrables gravures (illustration d'ouvrages scientifiques, almanachs et calendriers avec des vignettes gravées, y compris des reproductions des œuvres de Hogarth. Reprenant les gravures de Hogarth, E.L. Riepenhausen indiquait généralement à gauche “W. Hogarth inv. pinx.,” à droite “E. Riepenhausen del & fe“. L'artiste conservait correctement la base de composition de l'original de Hogarth et l'interprétation claire-obscur de l'auteur lors du changement en gravure sur cuivre.

La complexité de l'attribution réside dans le fait que le graveur, en effectuant une reproduction à partir d'une peinture ou d'une gravure de l'artiste, en créant un dessin, en le reportant sur une plaque de cuivre et en l'imprimant, n'indique pas toujours la paternité de l'artiste et du graveur. L'attribution complète indique l'auteur de la copie – Riepenhausen, l'auteur de l'original et de la gravure – William Hogarth. Sur la quatrième planche de la série “Les Quatre Parties du jour“ sur sa propre composition, l'artiste a clairement spécifié l'auteur de l'idée, de la peinture, de la gravure et l'éditeur – “Invented Painted Engraved & Published by Wm Hogarth March 25. 1738“ [9]. Dans l'album de la collection de Yudin, les feuilles

des reproductions de Hogarth sont réalisées selon la technique de la lithographie, imitant la manière de la gravure à l'eau-forte des originaux. La feuille No. 60 par L. Blau avec la reproduction du portrait “La Marchande de crevettes“ par Hogarth (1793) est différente. L'artiste a transmis la joie d'être avec une tonalité légère et impressionniste, “dans une improvisation libre et sans peur” [2, p. 201] – cela différerait de la manière picturale et moralisatrice qui lui était habituellement inhérente.

F. Bartolozzi a reproduit l'une des dernières œuvres de l'artiste. En suivant l'original en pointillé, à l'aide d'une sanguine, il reprenait les tons pailles et ocreux du portrait. Les mots “W. Hogarth pinx” sont gravés sous le portrait à gauche, à droite – “F. Bartolozzi sculp“. L'inscription “Publish'd March 25th 1782 by Jane Hogarth” a fait état de la publication selon l'original de Hogarth par la veuve de l'artiste Jane Hogarth en 1782. Blau a reproduit l'original avec une technique de lithographie, transmettant une manière légère et douce en pointillés.

La reproduction des peintures et gravures de Hogarth a été réalisée par les siens, en collaboration avec des graveurs professionnels et des éditeurs. Après la mort de Hogarth, la veuve de l'artiste a remis les planches à la maison d'édition John et Josiah Boydell avec un contrat de rente. Les œuvres publiées de Hogarth ont été une véritable “success-story” – John (1719–1804) et Josiah (1752–1817) Boydell, R. Livesay (1750–1826), S. Ireland (1744–1800), F. Bartolozzi (1727–1815), E.L. Riepenhausen ont sorti des albums; W. Blake (1757–1827) a produit des gravures, etc.

En regardant la gravure de Blau, on peut supposer qu'elle a été réalisée à partir de la gravure de Bartolozzi. La feuille à miroir transmet exactement les détails des vêtements, le clair-obscur, le plat de crevettes et la cruche. Le texte explicatif en allemand



fait connaître la jeune fille sur le portrait au spectateur⁷. Les noms de l'artiste et du graveur sont présentés à gauche et à droite: "W. Hogarth pinx", "Blau lith".

La maison d'édition R. Ackermann (1764–1834) travaillait à la production des gravures, des revues et des almanachs. Les trois feuillets de la collection, publiés dans la maison d'édition, ont été réalisés par E.F. Finden (1791–1857), H.Ch. Shenton (1803–1866), R. Wallis selon la technique de la gravure à l'eau-forte à partir de l'oeuvre de l'Académicien Royal H. Thomson, les peintres G. Owen et Richter. La difficulté d'attribution concerne les feuilles dans lesquelles les données des artistes ne sont pas entièrement gravées. L'argument de la gravure intitulée "Kent, East Indiaman"⁸ est liée à un événement tragique – un incendie sur un navire en 1825, ce qui a incité de nombreux artistes à écrire leurs versions du naufrage. Dans la famille des graveurs héréditaires Wallis, parmi lesquels R.W. Wallis (1794–1878) est le plus connu, les reproductions étaient effectuées en collaboration avec Ch. Heath: on reproduisait les toiles de Turner, on illustrait des albums, des magazines et des oeuvres de W. Scott, S. Rogers, T. Campbell. Lors de la publication de la gravure, la signature n'est pas donnée par le nom complet, mais est abrégée en "Wallis sculp.t.", tandis que le nom complet du graveur est Robert William Wallis. L'histoire de la création de la gravure E. Finden publiée par R. Ackerman sur le tableau de H. Thomson est une réponse au mouvement de l'abolitionnisme en Grande-Bretagne.

Au cours de cette recherche, concernant la gravure anglaise de la collection de Yudin, on a appliqué des méthodes d'analyse comparative des compositions ("La Marchande de crevettes"), on a précisé l'attribution, notamment l'auteur et le graveur des feuilles "La nuit", "La Marchande de crevettes", "The Kent, East Indiaman".

Parmi la collection européenne de Yudin, la littérature et les dessins français dominaient. Les graphiques des graveurs et éditeurs français des XVIIIe et XIXe siècles sont largement représentées, Hubert-François Gravelot (1699-1773), Jean-Baptiste Lebas (1729–après 1795), Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814), Charles Etienne Pierre Motte (1784–1836), Delaunois, Jean Ignace Isidore Grandville (1803–1847), Louis Lassalle (né 1810) [4] et d'autres.

La manière classique des graveurs français du XVIIIe siècle était basée sur la reproduction de portraits et de peintures sur des thèmes de genre réalisée au burin et à l'eau-forte. La qualité des gravures françaises du XVIIIe siècle se retrouve dans l'illustration des livres et dans l'édition de séries reproduisant des chefs-d'oeuvre de la peinture française, facilitant ainsi leur diffusion par le monde et ce jusqu'en Sibérie (peintures et dessins de A. Watteau, J.-B. Greuze, J.-H. Fragonard et de nombreux autres). Dans le vaste héritage de l'un des meilleurs illustrateurs de France, J.-M. Moreau le Jeune il y a un bel ensemble de gravures de livres, de dessins pour éditions, de recueils et de suites [1, p. 222]. Ce qui démontre de la part du collectionneur d'un intérêt croissant pour le dessin en France à la charnière du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, les techniques classiques de la gravure sur bois, du burin, de l'eau-forte sont complétées par de nouvelles techniques: aquatinte ou la lithographie.

Le Musée régional de Krasnoïarsk conserve dans la collection Yudin de magnifiques gravures réalisées à partir des dessins que Jean-Michel Moreau le Jeune avait consacré aux oeuvres de Molière, Voltaire, J.-J. Rousseau. Par exemple, "Alzire, ou les Américains" (1736), "La Princesse De Babylone" (1768), "Zadig, ou le Destin" (1747), "Julie, ou La Nouvelle Héloïse", "Le Tartuffe, ou l'Imposteur" (1664). Les oeuvres sont réalisées par les graveurs

A.-L. Romanet (1748–1807), E. de Gendt (1738–1815), A.C.F. Villerey (1754–1828), J.-L. Delignon (1755–1804).

Jean-Michel Moreau le Jeune, l'un des artistes et graveurs les plus remarquables du XVIIIe siècle, a créé des dessins et gravé sur ses propres œuvres et les œuvres d'autres peintres. De nombreuses feuilles de la collection, illustrant des œuvres littéraires à partir de dessins de Moreau, reflètent l'époque, les mœurs, le costume. Les suscriptions figurant sur les gravures peuvent varier: "J.-M. Moreau le J^e inv. (l'auteur de l'idée Jean-Michel Moreau le Jeune)", "E. de Ghendt Sculp (gravé par E. de Ghendt)", "J. Moreau inv. del. (l'auteur de l'idée, dessiné par J. Moreau)", "Delignon Sculp (gravé par Delignon)". Peut-être, dans le premier cas, il est manqué que Moreau était non seulement l'auteur de l'idée, mais aussi l'auteur du dessin (del).

Bien entendu une traduction la plus fidèle possible du texte original est nécessaire pour rendre justice à l'ensemble de l'œuvre présentée, en particulier le texte littéraire placé sous l'illustration. L'analyse artistique des œuvres graphiques des écoles européennes nécessite une traduction cohérente pour l'interprétation correcte du schéma narratif. Dans la légende de l'illustration du conte philosophique "Zadig, ou le Destin"⁹ le nom de Jean-Michel Moreau le Jeune est indiqué ainsi que le nom du graveur E. de Ghendt. Le nom complet du graveur est Emmanuel Jean Népomucène de Ghendt abrégé en "Ghendt, E. de" dans la suscription muséale, ce qui est certainement une erreur, car après la préposition *de*, il devrait y avoir un nom, et non le contraire.

L'illustration du roman de Rousseau "Julie, ou La Nouvelle Héloïse" (première partie, lettre XXXI) est faite selon le dessin (J. Moreau inv. del.) par le graveur (Delignon Sculp) et est accompagnée du texte muséal suivant: "Que devins-je, en entr'ouvrant la

porte, qu'and j'aperçus celle qui devoit être sur la¹⁰ trône de l'univers à terre, inondé de ses larmes?" Dans l'œuvre originale de Rousseau, le texte ressemble à ceci: "Que devins-je, en entr'ouvrant la porte, qu'and j'aperçus celle qui devoit être sur le trône de l'univers, assise à terre, la tête appuyée sur un fauteuil inondé de ses larmes?" [8]. L'inscription sous l'illustration de Moreau manque quelques mots, par exemple, la phrase "la tête appuyée sur un fauteuil" est omis. Peut-être, l'auteur de la légende a trouvé que le mot "fauteuil" jugé prosaïque et déjà bien représenté sur la gravure pouvait disparaître et être remplacé par *un homme* qui bien que dans l'entrebâillement de la porte est inondé à distance. Cette interprétation est possible grâce au fait qu'en français, le mot *fauteuil* est masculin et le participe *inondé* est également utilisé dans le genre masculin et peut donc théoriquement se référer à la fois au fauteuil et à l'homme. Comme le monde des arts au XVIIIe siècle était beaucoup plus libre dans ses façons de reproduire des œuvres originales (de même que dans la musique et son interprétation il y avait une grande liberté et modifier quelques notes ce n'était pas trahir l'œuvre), le "metteur en image" ne s'est pas senti obligé de transcrire littéralement le texte. Il s'agissait de frapper le lecteur par un texte "concentré" et l'essentiel du sens était respecté.

La technique lithographique a gagné sa position dans le graphisme européen du XIXe siècle. En France, G. Engelmann, R.-J. Lemercier, G. Saint-Evre ont perfectionné la technique lithographique; la peinture à l'aquarelle a été utilisée par J.I.I. Granville, L. Lassalle, N.-L. Delaunois, Ch.E.P. Motte. Les lithographies françaises représentent une série de scènes sentimentales et satiriques interprétées à la lumière des théories de l'esprit romantique.

Le thème des enfants devient le principal dans la peinture de L. Lassalle, qui a reflété



Illustration 1. A. Godard. Le petit Jardin.

dans ses peintures la place de l'enfance dans la succession des révolutions, dans la réalité du monde qui l'entoure. Il est l'auteur de dessins de séries et de suites lithographiées (par exemple, "Bals Masqués de Paris" (dans la traduction russe – «Листы из сюиты костюмов»). L'une des séries ("Jeux d'Enfants"), conservée à la Fondation du musée, est faite à Paris au milieu du XIXe siècle. L'inscription dans le coin droit de la feuille "Le petit jardin" (dans la traduction russe – «Юные садовники», illustration 1) dit: "Louis Lassalle"; sous la gravure à gauche et à droite – "L. Lassalle del et lith", "Imprimé par A. Godard". L'authenticité et la paternité sont soulignées par la signature

de l'artiste, faite en lettres majuscules et minuscules.

L'œuvre de Jean Granville était basée sur la connaissance du théâtre et des scènes théâtrales, des graphiques de Callot, de la Caricature anglaise et de la presse satirique. L'originalité de ses personnages dans l'image transmise se reflétait dans l'Union hybride des traits de l'homme et de l'animal. Après avoir suivi une formation auprès du peintre miniaturiste André Léon Larue (1785–1834), Granville travaille à Paris. Il produit des séries lithographiques, dont l'une – "Les Métamorphoses du jour" (1829) – explore les mœurs de la société. Par la suite, il publie une satire politique dans les périodiques



Illustration 2. Delaunois. N'ayez donc pas peur, votre mari lit la Quotidienne.

“La Caricature”, “Le Charivari” [3; 5, p. 12]. La feuille “Satire sur le duel” a parodié la mode contemporaine des duels à tous les niveaux de la société – politiciens, militaires, nobles, intellectuels. Le duel était devenu un procédé commun pour satisfaire la résolution d’un honneur bafoué. La lithographie est teintée à l’aquarelle. Dans les signatures “J.J. Grandvill” и “F.J. Grandvill” sur la carte, des précisions sont nécessaires¹¹. En outre, lors de la description du contenu, une inexactitude dans l’interprétation des personnages s’est glissée: les figures masculines avec des têtes de langouste, de

porc-épic, d’oie et de renard sont représentées, tandis que la description indique un hérisson, un crabe, une oie et deux avec des têtes de renard. Une feuille de “Les Métamorphoses du jour” est donnée sous le titre du dialogue des personnages: “Que diable, monsieur, on ne recule pas comme ça”; “Oh! je suis brave à ma manière... J’avance en reculant”. La lithographie a été réalisée par le dessinateur, éditeur, lithographe Pierre Langlumé (1790-1830), qui illustre les œuvres de L. Choris, G. Cuvier, E.G. Saint-Hilaire et reproduisait les œuvres de Fragonard, Proudhon et d’autres.



Charles Etienne Pierre Motte a pratiqué la lithographie à titre professionnel. Après avoir obtenu son brevet, il s'est tourné vers le portrait et l'illustration scientifique. Grâce à la coopération avec le quotidien "Le Miroir des spectacles, des lettres, des moeurs et des arts", quel que soit son thème principal, il a créé des compositions politiques et morales satiriques. La langue d'Ésope de la feuille "le Quatuor des fous" transmet l'attitude envers les politiciens de l'époque de la Restauration. La lithographie a été réalisée par Motte (Lithog. de Ch. Motte). On peut supposer qu'il était à la fois l'auteur et l'éditeur de cet ouvrage.

Une pièce volumétrique a été ajoutée à la composition de la lithographie de Delaunoy "N'ayez pas peur, votre mari lit le quotidien" teintée à l'aquarelle (illustration 2). Un contrevent est collé sur le mur de la maison illustrée. Le volet est entrouvert. La silhouette masculine est visible. Ainsi, l'intrigue est introduite dans le sujet. On peut admettre que selon la signature sous l'oeuvre (Lith. de Delaunoy), l'artiste a agi en tant qu'auteur de l'idée et lithographe. La signature de Delaunoy sur le bord inférieur de la feuille est un témoignage de l'oeuvre d'auteur. Au XIXe siècle, les artistes français T. Géricault, E. Delacroix, J.A.D. Ingres,

A.-J. Gros, H. Daumier, P. Gavarni et bien d'autres ont utilisé les nombreuses possibilités de lithographie. Delaunoy se présente comme un conteur fascinant, il raconte joyeusement le désir de gagner les faveurs de la bien-aimée, accompagnant cette scène piquante avec une légende: "N'ayez pas peur, votre mari lit le quotidien". La frivolité rocailleuse est transmise par l'auteur à l'aquarelle délicate. La technique du collage est harmonieusement incluse dans la composition, exprimant l'idée émotionnelle du sujet.

En guise de conclusion il convient de noter que la collection de graphiques d'Europe occidentale de G.V. Yudin est l'une des collections remarquables de Sibérie conservées dans les fonds du musée régional de Krasnoïarsk. Une analyse documentaire, linguistique et stylistique appropriée permet d'apporter des précisions et des amendements dans la traduction et l'interprétation précise des signatures et des légendes figurant sur les planches gravées de la collection. Prélude, peut-être à une présentation plus systématique des oeuvres de cette collection.

Je tiens à remercier Dominique Studer, mon ami français dans le temps et l'espace, pour son aide inappréciable.

NOTES

¹ Les Archives d'État du kraï de Krasnoïarsk. Fonds 796. Inventaire 1. Pièce № 4716. Page 19.

² Les Archives d'État du kraï de Krasnoïarsk. Fonds 796. Inventaire 1. Document 4841. Feuille 3.

³ Les Archives d'État du kraï de Krasnoïarsk. Fonds 796. Inventaire 1. Pièce № 4716. Page 19.

⁴ La Bibliothèque Nationale de Washington (La Bibliothèque du Congrès des États-Unis). Fonds 796. Inventaire 1. Document 4791a. Feuilles 60-61.

⁵ Le Bureau des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Russie. Fonds 342. Carton 43. Pièce 105; Carton 6. Pièce 136.

⁶ Les Archives d'État du kraï de Krasnoïarsk. Fonds 796. Inventaire 1. Pièce 4716. Page 19.

⁷ "Dans cette oeuvre, notre Hogarth ne joue pas le rôle d'un satiriste inconnu, mais d'un artiste qui dépeint la nature sauvage. Sur la toile, nous voyons une jeune fille de village anglaise qui vient en ville avec des crevettes pour <...> les vendre. Ce faisant, elle crie: "Des crevettes, des crevettes". Hogarth présente le portrait d'une fille qui a attiré son attention et qui n'a pas la beauté parfaite. Cependant, au moins, nous pouvons certainement l'appeler douce et digne d'attention, car il y a quelque chose dans ce visage agréable et innocent, dans les belles dents-perles.

On peut aussi supposer sans se tromper que toute la silhouette de cette simple fille est en harmonie avec tout ce que nous voyons ici, et par conséquent, elle a intéressé l'artiste à juste titre“.

⁸ Pub. by R. Ackermann. London. 1828 [Publié. par R. Ackermann. Londres. 1828]; J. Owen. del.^t [dessiné par J. Owen]; Wallis sculp.^t [gravé par Wallis].

⁹ «O puissances immortelles!... me rendez-vous Astarté?...» / Zadig / J.-M. Moreau le Jeune / E. de Ghendt Sculpt. [Zadig / inventé par Jean-Michel Moreau le Jeune / gravé par E. de Ghendt].

¹⁰ Il est écrit dans le texte *la trône*, ce qui est certainement une erreur, puisque le mot *trône* en français est un nom masculin – *le trône*. Le verbe *apercevoir* (*j'aperçois*) s'écrit avec une *P*.

¹¹ Le nom du peintre est Jean Ignace Isidore Grandville. Outre une faute dans le nom, les initiales devraient être J.I.I. Grandville. L'une des fautes de frappe est probablement liée à la similitude dans l'écriture graphique des lettres majuscules J et F.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. A. Godard. Le petit Jardin. Feuille-6 de la série “Jeux d'enfants”. L'auteur de l'original: L. Lassalle. Le milieu du XIXe siècle. La lithographie en couleur. 40,3×26,5; 22,4×17 cm. // Musée régional de Krasnoïarsk, fonds supplémentaire 5. Feuille 6. Le musée régional de Krasnoïarsk.

2. Delaunois. N'avez donc pas peur, votre mari lit la Quotidienne. Le XIXe siècle. La lithographie en couleur. 27,2×22,8 cm. // Musée régional de Krasnoïarsk, fonds principal 10100/143. Numéro d'inventaire Г-1051. Le musée régional de Krasnoïarsk.

REFERENCES

1. Vodo N.N. Frantsuzskaya gravyura 18 veka [French Engraving of the 18th Century]. *Ocherki po istorii i tekhnike gravyury. Tetrad' 9* [Essays on the History and Techniques of Engraving. Notebook 9]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987. 688 p.

2. German M.Yu. *Uilyam Khogart i ego vremya* [William Hogarth and his time]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 225 p.

3. *Granvil', Izidor Zherar* [Granville, Isidore Gerard]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/364503> (27.11.2021).

4. Desh Barbaranetu L. Proekt Biblioteki Kongressa SShA, posvyashchenny kolektsii Yudina, i novaya rabota s frantsuzskimi izdaniyami iz biblioteki Yudina [Project of the US Library of Congress dedicated to the Yudin collection and new work with French editions from the Yudin library]. *VIII Yudinskie chteniya (Krasnoyarsk, 13–16 oktyabrya 2015 goda): materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: V 2 chastyakh. Chast' 1* [VIII Yudin Readings (Krasnoyarsk, 13–16 October 2015): proceedings of international scientific and practical conference: In 2 parts. Part 1]. Krasnoyarsk: Gosudarstvennaya universal'naya nauchnaya biblioteka Krasnoyarskogo kraya, 2015. 240 p.

5. *Kollektsiya frantsuzskikh izdaniy XIX–nachala XX vekov: illyustrirovanny katalog* [Collection of French editions of the 19th – early 20th centuries: illustrated catalogue]. Compilers E.K. Struina, N.V. Besedina, O.V. Lobacheva. Chelyabinsk, 2017. 241 p.

6. Polovnikova I.A. *Gennadiy Vasil'evich Yudin. Zhizn'. Biblioteka* [Gennady Vasilyevich Yudin. Life. Library]. Moscow: Novosti, 2010. 450 p.

7. Polovnikova I. *Istoriya prodazhi biblioteki G.V. Yudina* [History of the sale of G.V. Yudin's library]. URL: <https://www.krasplace.ru/istoriya-prodazhi-biblioteki-g-v-yudina> (28.11.2021).

8. Russo Zh.Zh. *Yuliya, ili Novaya Eloiza. Chast' 1* [Julia, or New Eloise. Part 1]. Translated by A. Khudadova. URL: https://librebook.me/iuliia_ili_novaia_eloiza/vol3/2 (15.11.2021).



9. Khogart U. «Noch' v Londone». 1738. List 4 iz serii «Chetyre vremeni sutok». Po sobstvennoy kompozitsii. Rezets, 472x372; 439x365. Britanskaya gravyura XVIII–XIX vekov. Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [Hogarth W. 'A Night in London'. 1738. Leaf 4 from the series "Four Seasons of the Day". From his own composition. Chisel, 472x372; 439x365. British engraving of the XVIII–XIX centuries. Pushkin State Museum of Fine Arts]. URL: http://www.britishprints.ru/printmakers/h/hogarth_william/night.html (11.11.2021).

10. Yakovleva S.A. Russko-angliyskie kul'turnye svyazi v Sibirskom regione XVIII–nachala XX vekov: na primere sobraniya angliyskoy literatury, grafiki i knizhnoy illyustratsii v kollektzii G.V. Yudina [Russian-English cultural ties in Siberian region of XVIII–early XX centuries: on an example of G.V. Yudin's collection of English literature, graphics and book illustration]. *Khudozhestvennye traditsii Sibiri: materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 14–15 noyabrya 2019 goda* [Artistic traditions of Siberia: Proceedings of the II International Scientific Conference, November 14–15, 2019]. Krasnoyarsk: Sibirskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni D. Khvorostovskogo, 2019. 204 p.

11. Les Musées de la Ville Paris (2019). URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/the-devil-you-always-go-backwards-que-diable-monsieur-on-ne-recule-pas> (20.11.2021).

12. Mitasova S., Kostyuk V., Romanova E., Shutova N., Yakovleva S. Interaction of Russian, British and American Cultures in Siberia (Case of Literary Preferences). *2nd International Conference on Education Science and Social Development (ESSD 2019). Advances in Social Science, Education and Humanities Research Volume 298. Changsha, China: Atlantis Press, July 20–21, 2019*, pp. 404–406. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/essd-19/125913039> (20.11.2021).

About the authors:

Svetlana A. Yakovleva, Candidate of 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

ЛИТЕРАТУРА

1. Водо Н.Н. Французская гравюра 18 века // Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 9. М.: Изобразит. искусство, 1987. 688 с.

2. Герман М.Ю. Уильям Хогарт и его время. Л.: Искусство, 1977. 225 с.

3. Гранвиль, Изидор Жерар // URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/364503> (дата обращения 27.11.2021).

4. Дэш Барбаранету Л. Проект Библиотеки Конгресса США, посвящённый коллекции Юдина, и новая работа с французскими изданиями из библиотеки Юдина // VIII Юдинские чтения (Красноярск, 13–16 окт. 2015 г.): материалы международ. науч.-практ. конф.: В 2 ч. Ч. 1. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2015. 240 с.

5. Коллекция французских изданий XIX – начала XX вв.: ил. каталог / сост. Е.К. Струина, Н.В. Беседина, О.В. Лобачева. Челябинск, 2017. 241 с.

6. Половникова И.А. Геннадий Васильевич Юдин. Жизнь. Библиотека. М.: Новости, 2010. 450 с.
7. Половникова И. История продажи библиотеки Г.В. Юдина. URL: <https://www.krasplace.ru/istoriya-prodazhi-biblioteki-g-v-yudina> (дата обращения 28.11.2021).
8. Руссо Ж.Ж. Юлия, или Новая Элоиза. Ч. 1 / пер. А. Худадовой // URL: https://librebook.me/iuliia_ili_novaia_eloiza/vol3/2 (дата обращения 15.11.2021).
9. Хогарт У. «Ночь в Лондоне». 1738. Лист 4 из серии «Четыре времени суток». По собственной композиции. Резец, 472x372; 439x365. Британская гравюра XVIII–XIX вв. ГМИИ им. А.С. Пушкина // URL: http://www.britishprints.ru/printmakers/h/hogarth_william/night.html (дата обращения 11.11.2021).
10. Яковлева С.А. Русско-английские культурные связи в Сибирском регионе XVIII–начала XX в.: на примере собрания английской литературы, графики и книжной иллюстрации в коллекции Г.В. Юдина // *Художественные традиции Сибири: материалы II Международной научной конференции, 14–15 ноября 2019 г.* – Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. 204 с.
11. Les Musées de la Ville Paris (2019). URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/the-devil-you-always-go-backwards-que-diable-monsieur-on-ne-recule-pas> (20.11.2021).
12. Mitsova S., Kostyuk V., Romanova E., Shutova N., Yakovleva S. Interaction of Russian, British and American Cultures in Siberia (Case of Literary Preferences) // 2nd International Conference on Education Science and Social Development (ESSD 2019). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research Volume 298*. Changsha, China: Atlantis Press, July 20–21, 2019, pp. 404–406. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/essd-19/125913039> (20.11.2021).

Об авторах:

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





Е.Е. ПОТЯРКИНА

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7679-7226*

Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: Н.А. Римский Корсаков

Статья посвящена оперной музыке Н.А. Римского-Корсакова в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. Подчеркивается значимость фигуры композитора в формировании дягилевской антрепризы. Активное взаимодействие, начавшееся с подготовки цикла «Исторических концертов», привело к появлению интереснейших замыслов. Многие из прозвучавших в программе произведений Н.А. Римского-Корсакова впоследствии фигурировали в «Сезонах», получив сценическое воплощение. Немаловажное значение имела и помощь композитора в работе над произведениями М.П. Мусоргского. Несмотря на некоторые разногласия, творческий диалог Н.А. Римского-Корсакова и С.П. Дягилева был весьма продуктивным.

Основной целью данной работы является освещение постановок в «Русских сезонах» опер Римского-Корсакова, а также созданных на их основе спектаклей других жанров. Рассматриваются примеры различных воплощений музыкального первоисточника – от традиционных до радикального переосмысления. Благодаря дягилевской антрепризе в Европе впервые были представлены такие оперы, как «Псковитянка» (у Дягилева – «Иван Грозный») и «Майская ночь». Отдельное внимание уделяется новаторской версии «Золотого петушка» и использованию музыки из оперы «Снегурочка» для создания балета «Полуночное солнце». Отмечается включение фрагментов из опер Римского-Корсакова в составные спектакли и в программы концертов.

Ключевые слова: С.П. Дягилев, Н.А. Римский-Корсаков, «Русские сезоны», русская опера, оперы Н.А. Римского-Корсакова.

Для цитирования / For citation: Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: Н.А. Римский Корсаков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 119–126. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.119-126

ELENA E. POTYARKINA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7679-7226*

Opera Performances in “Russian Seasons” by Sergey P. Diaghilev: N.A. Rimskiy-Korsakov

The article is devoted to N.A. Rimsky-Korsakov’s opera music in “Russian Seasons” by S.P. Diaghilev. The importance of the composer’s figure in forming Diaghilev’s enterprise is emphasized. An active interaction, which began with preparing the Historical Concerts cycle, led to

the emergence of the most interesting ideas. Plenty of works by N.A. Rimsky-Korsakov subsequently appeared in the “Seasons”, having received a stage embodiment. No small importance had the composer’s help in the work over M.P. Mussorgsky’s compositions. Despite some disagreements N.A. Rimsky-Korsakov’s and S.P. Diaghilev’s creative dialogue was very productive.

The main purpose of this work is to highlight the productions in the “Russian Seasons” of Rimsky-Korsakov’s operas, as well as performances of other genres based on them. The article considers examples of various embodiments of the musical source, from traditional productions to radical versions. Thanks to Diaghilev’s enterprise, such operas as “The Maid of Pskov” (Diaghilev’s “Ivan the Terrible”) and “May Night” were presented in Europe for the first time. Special attention is paid to the innovative version of “The Golden Cockerel” and to the use of music from the opera “The Snow Maiden” to create the ballet “Midnight Sun”. It is also noted the inclusion of fragments from Rimsky-Korsakov’s operas into composite performances and concert programs.

Keywords: S. Diaghilev, N. Rimsky-Korsakov, “Russian Seasons”, Russian opera, operas by N. Rimsky-Korsakov.

«Русские сезоны» С.П. Дягилева представляют собой одно из самых примечательных культурных явлений начала XX века. Множество ярчайших имён, относящихся к различным областям искусства, были собраны великим импресарио в едином творческом поле. Композиторы, балетмейстеры, художники, исполнители сообща трудились над созданием уникальных спектаклей, до сих пор не утративших свою актуальность. В обширной жанровой палитре дягилевских «Сезонов» немаловажную роль играли оперные постановки, которые появлялись в репертуаре на протяжении всего существования антрепризы.

В искусствоведческой литературе основное внимание традиционно уделяется балетам, в то время как иные театральные формы остаются «в тени». Данный факт обуславливает актуальность исследовательского обращения к этому материалу и служит импульсом к рождению статьи, а вернее, серии статей¹, посвящённых операм в «Русских сезонах». Оперный жанр был изначально центром притяжения дягилевских интересов. Именно с оперы начался отсчёт существования «Русских сезонов»², оперные фрагменты с успехом

звучали и в предваряющих этот грандиозный замысел «Исторических концертах».

Для дягилевской антрепризы Н.А. Римский-Корсаков является одной из ключевых фигур. Он был в составе оргкомитета «Исторических концертов», в которых были исполнены его сочинения. Музыка Римского-Корсакова легла в основу значительного количества спектаклей, а также звучала в симфонических антрактах и благотворительных концертах. Помощь композитора в работе над постановкой «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского позволила Дягилеву представить интереснейший режиссёрский вариант³. Несмотря на определённые разногласия, творческий диалог Дягилева и Римского-Корсакова был весьма продуктивен и способствовал успеху «Русских сезонов». И даже дальнейшие прения с семьёй Римского-Корсакова после смерти композитора в большой степени «лили воду на мельницу» Дягилева, создавая вокруг постановок атмосферу пусть и скандального, но ажиотажа.

Среди произведений Римского-Корсакова, фигурировавших в «Сезонах», безусловно, отдельного внимания заслуживают оперы. Уже в «Исторических кон-



церах» прозвучали фрагменты из «Ночи перед Рождеством», «Снегурочки», «Садко», «Млады» и «Сказки о царе Салтане». Стоит отметить, что многое из исполненного впоследствии появилось в спектаклях дягилевской антрепризы. Так, например, прозвучавшая под управлением А. Никиша шестая картина из оперы «Садко» (Садко в Подводном царстве) стала отдельным балетным спектаклем. После успеха «Исторических концертов» Дягилев планировал показать эту оперу целиком в одном сезоне вместе с «Борисом Годуновым» Мусоргского в 1908 году: «Я всё же решаю в будущем мае предпринять постановку “Садко” и “Бориса” в Париже, в Grand Opera. “Садко” предпо-

лагаем дать с французами [и] по-французски...» [4, с. 100].

В связи со своим замыслом Дягилев предпринял «атаку» на Римского-Корсакова, стремясь уговорить его сделать купюры. Композитор был против всяческих «урезок». Компромиссом было решение ставить лишь несколько картин, но без каких-либо купюр. Так достигался необходимый Дягилеву хронометраж спектакля. Замысел этой постановки, намеченный на осень 1908 года, не осуществился, но в 1911 году хореографом М. Фокиным был поставлен вышеупомянутый балет с пением «Подводное царство» на музыку шестой картины. Премьера состоялась в театре «Шатле» с оформлением Б. Анисфельда и Л. Бакста.

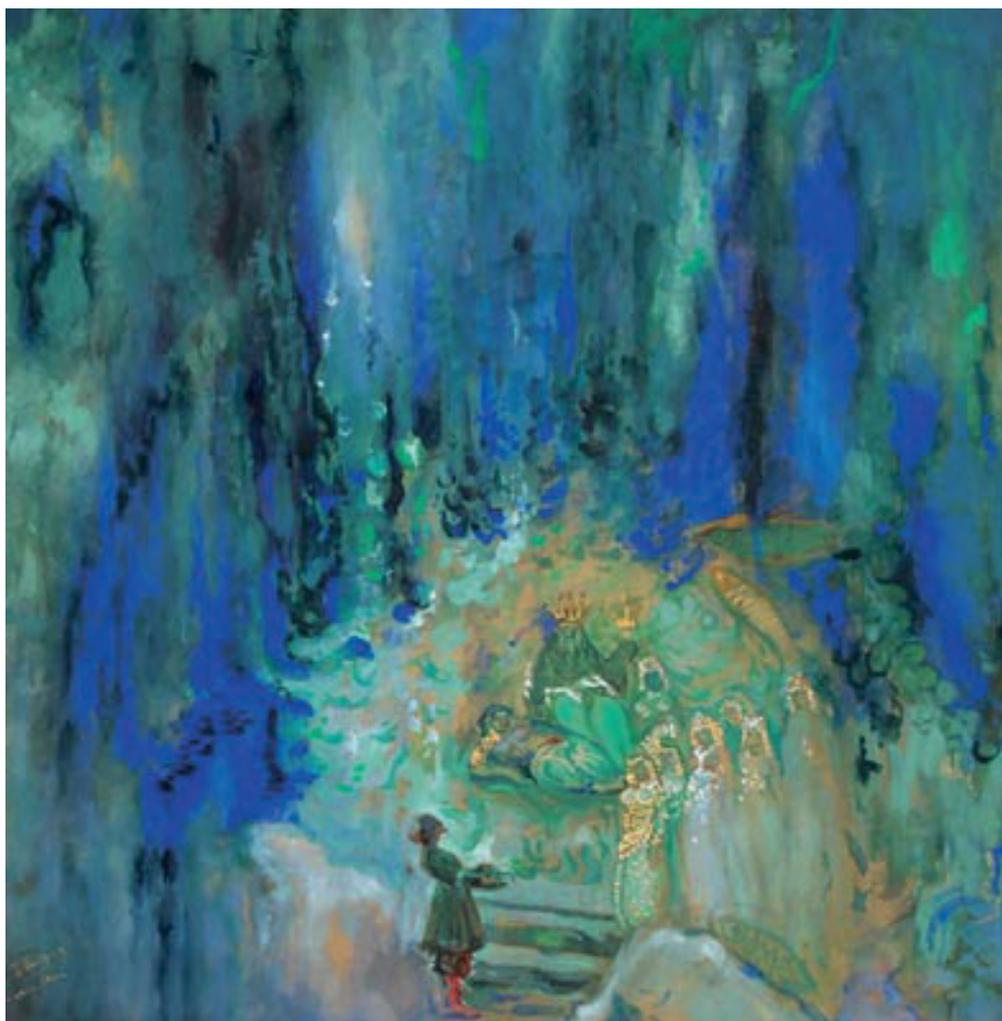


Рис. 1. Б. Анисфельд. Эскиз декорации к балету «Подводное царство»

Без изменения «жанрового наклонения» в «Русских сезонах» были представлены две оперы Римского-Корсакова – «Псковитянка» и «Майская ночь». Именно в дягилевской антрепризе оба произведения впервые прозвучали за границей.

«Псковитянка» под названием «Иван Грозный» исполнялась в 1909, 1913 и 1914 годах. Премьерный показ состоялся в Париже, в театре Шатле с декорациями А. Головина и Н. Рериха. В роли Ивана Грозного выступил Ф. Шаляпин.

В 1913 и 1914 гг. опера была поставлена на сцене лондонского Друри-Лейн, также с Шаляпиным в роли царя.

певец должен был произвести не меньшее впечатление и в роли Ивана Грозного. Расчёт Дягилева оправдался. В книге С. Лифаря можно найти следующие строки, посвящённые сезону 1909 года: «...Шесть недель продолжались праздники русского искусства, в которых балетные спектакли чередовались с оперными. Первое чудо было 19 мая, второе чудо – 24 мая, когда состоялась премьера “Псковитянки” Н.А. Римского-Корсакова – “Иван Грозный” – с участием Фёдора Шаляпина, Лидии Липковской, Петренко, Павловой, Касторского, Шаронова, Дамаева и Давыдова» [2, с. 251–252].



Рис. 2. Н. Рерих. Эскиз к опере «Псковитянка» («Иван Грозный»)

«Псковитянка» числилась в самом первом дягилевском списке произведений, которые импресарио хотел поставить. Эту мысль утвердил успех Шаляпина у европейской публики в «Борисе». Гениальный

В сезоне 1914 года в лондонском театре Друри-Лейн европейской публике впервые была представлена «Майская ночь». Постановка оперы готовилась в расчёте на участие Д.А. Смирнова – выдающе-

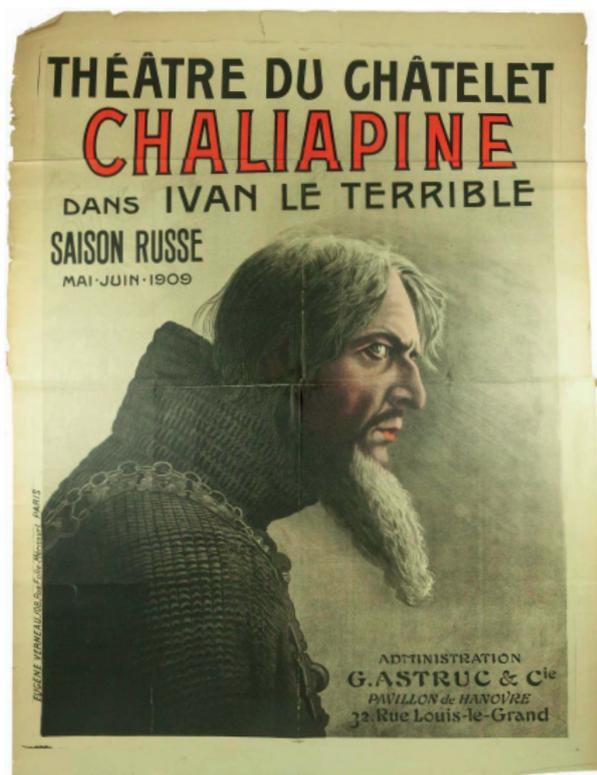


Рис. 3. Ф. Шаляпин в роли Ивана Грозного на афише театра Шатле

гося тенора, часто выступавшего вместе с Ф.И. Шаляпиным. Спектакль этот был привезён практически в том же виде, в котором он шёл в России, дягилевского влияния в нём практически нет.

Публика встретила эту оперу благосклонно, но впечатление от неё было «перебито» блестящим новаторским воплощением «Золотого петушка», состоявшимся в том же 1914 году⁴. Прочтение спектакля как оперы-балета стало настоящим триумфом – сначала в Париже, а затем и в Лондоне.

Идея поставить балет на музыку «Золотого петушка» возникла у М.М. Фокина во время размолвки с С.П. Дягилевым в 1913 году. К хореографу обратилась А.П. Павлова с просьбой о спектаклях для её антрепризы, и он сказал ей, что им «давно облюбована сюита, сделанная А.К. Глазуновым и М.О. Штейнбергом по указанию самого Н.А. Римского-Корсакова из его чудной оперы...» [7, с. 174]

Павлова идею не одобрила, и замысел «был отправлен на полку». Вскоре, при возобновлении сотрудничества с Дягилевым, эта идея была снова озвучена Фокиным. На сей раз она была принята восторженно, и более того, Дягилев предложил использовать не только сюиту, но и всю оперу. Интересное предложение внёс А.Н. Бенуа – разместить певцов и хор на сцене. Такое решение подчёркивало оригинальность и специфическую декоративность этой сценической версии.

Яркое описание мы находим в воспоминаниях М.М. Фокина: «Певцы не участвовали в действии. Все они, как хор, так и солисты, одинаково одетые, сидели по бокам сцены совершенно недвижно на скамьях, которые возвышались рядами одна над другой. Они почти сливались с кулисами в спокойных, тёплых малиново-коричневых тонах своих костюмов, образуя чудесную раму для пылающей ярко-жёлтыми, оранжевыми, зелёными и голубыми красками сцены. Эти “живые кулисы” напоминали старинные иконы, на которых святые писались рядами один над другим» [7, с. 175].

Большой вклад в создание яркого визуального облика спектакля внесло и оформление, принадлежащее Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионову.

Интереснейший театральный эксперимент встретил бурный протест со стороны вдовы Н.А. Римского-Корсакова. Пользуясь новыми для того времени соглашениями об авторском праве, она пыталась добиться запрета постановки, но в итоге был взыскан лишь штраф, впрочем, немалый. Учитывая безумную дороговизну самого спектакля, данные обстоятельства стали весомым аргументом против закрепления его в репертуаре, и «Золотой петушок» сверкнул лишь в сезоне 1914 года.

Впрочем, идея необычного прочтения оперной музыки Римского-Корсакова не



Рис. 4. Н.С. Гончарова. Эскиз декорации к спектаклю «Золотой петушок»

исчезает из «Русских сезонов». Уже в следующем – 1915-м – году в Швейцарии, в Большом театре Женевы состоялась премьера балета под названием «Полночное солнце».

Эта постановка была подготовлена в очень сжатые сроки. По воспоминаниям хореографа Л. Мясина, Дягилев «напомнил ему, проиграв на фортепиано, музыку оперы Римского-Корсакова “Снегурочка” <...> и выдвинул идею спектакля, жанр которого был определён как “русские сцены и танцы”» [5, с. 37].

Основой для спектакля была выбрана пляска скоморохов. В качестве консультанта к Мясину Дягилев приставил Ларионова, поручив ему помочь молодому хореографу при постановке танцев и оформить спектакль. Художник предложил выстроить балет вокруг Ярилы-солнца. Линия, связанная с легендой о Снегурочке, оставалась, но смысловой акцент смещался в сторону языческого божества и сил природы. Интересно отметить, что

в балете звучала песня Леля, исполняемая певицей за сценой. По возвращении в труппу Л.В. Лопуховой этот номер стал сольным танцем Снегурочки⁵.

Фрагменты из опер Римского-Корсакова появлялись и в спектаклях, составленных из музыки разных композиторов. Так, Свадебное шествие из «Золотого петушка» вошло в дивертисмент «Пир» (версия 1909 года), а «Явление Клеопатры» из «Млады» – в балет «Клеопатра», созданный на основе «Египетских ночей» А.С. Аренского.

И, наконец, стоит упомянуть исполнение фрагментов из опер в симфонических антрактах и концертах, входивших в рамки дягилевских «Сезонов». Это были: «Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже», сюита из «Псковитянки», введение и Свадебное шествие из «Золотого петушка», а также фрагменты из «Млады».

Оперная музыка Н.А. Римского-Корсакова является одной из самых ярких



красок в звуковой палитре «Русских сезонов». Получая различное сценическое решение – от изначально заложенного композитором прочтения до радикального обновления, она всегда остаётся самым воплощением силы русского искусства.

Фольклорная интонационность, особая колористичность и декоративность партитур Римского-Корсакова как нельзя лучше соответствовали одной из главных идей Дягилева – показать всему миру величие русского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первая статья, посвящённая операм М.П. Мусоргского, вышла в 2021 г. (Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4, с. 103–110).

² Имеется в виду «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, представленный публике 19 мая 1908 года в Париже на открытии «Русских сезонов».

³ Подробнее об этом – см. Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах»

С.П. Дягилева: М.П. Мусоргский // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4, с. 103–110.

⁴ В данном сезоне основная ставка делалась Дягилевым на «Легенду об Иосифе» Р. Штрауса, принимавшего непосредственное участие в подготовке сценического воплощения своего балета. Спектакль не обрёл ожидаемого успеха, хотя и был принят публикой весьма тепло.

⁵ Подробнее об этом см. [5, с. 38].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дягилев и музыка. Словарь / сост. И.М. Пешкова, И.Н. Парфёнова. М.: Артист-Режиссёр-Театр, 2017. 432 с.
2. Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
3. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2-х т. Т. 1 / авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
4. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2-х т. Т. 2 / авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 574 с.
5. Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 304 с.
6. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2020. 608 с.
7. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
8. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part I (1909–1921) // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Volume 27, No 1, Summer, 2009, pp. 108–198.
9. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part II (1922-9) // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Volume 27, No. 2, Winter, 2009, pp. 254–360.

Об авторе:

Потяркина Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-7679-7226**, lepiano@yandex.ru

REFERENCES

1. *Dyagilev i muzyka. Slovar'* [Diaghilev and Music. Dictionary]. Compilers I.M. Peshkova, I.N. Parfenova. Moscow: Artist-Rezhisser-Teatr, 2017. 432 p.
2. Lifar' S. *Dyagilev i S Dyagilevym* [Diaghilev and With Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005. 588 p.
3. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2-kh tomakh. Tom 1* [S. Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence: Contemporaries About Diaghilev In 2 volumes. Vol. 1]. Author-composers I.S. Zilberstein, V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 493 p.
4. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2-kh tomakh. Tom 2* [S. Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence: Contemporaries of Diaghilev in 2 volumes. Vol. 2]. Author-composers I.S. Zilberstein, V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 574 p.
5. Surits E.Ya. *Artist i baletmeyster Leonid Myasin* [Artist and choreographer Leonid Myasin]. Perm: Knizhnyy mir, 2012. 304 p.
6. Skheyen Sh. *Sergey Dyagilev. «Russkie sezony» navsegda* [Sergey Diaghilev. “The Russian Seasons” Forever]. Moscow: KoLibri, 2020. 608 p.
7. Fokin M.M. *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeystera* [Against the Current. Memories of the Ballet Master]. Leningrad: Iskusstvo, 1981. 510 p.
8. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes—An Itinerary. Part I (1909–1921). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Volume 27, No. 1, Summer, 2009, pp. 108–198.
9. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes—An Itinerary. Part II (1922–9). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Volume 27, No. 2, Winter, 2009, pp. 254–360.

About the author:

Elena E. Potyarkina, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatoire (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-7679-7226**, lepiano@yandex.ru





А.С. САРЫМСАКОВА

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан
ORCID: 0000-0002-6512-4106*

Генезис и бытование Мангистауской и Кызылординской эпических традиций Казахстана

Объёмный по масштабу, богатый, с поэтической точки зрения, казахский эпос интересен, прежде всего, как образец музыкальной культуры народа, что связано с генезисом и инструментальным сопровождением его исполнения. Крупные сказания изначально основывались на малых традиционных обрядовых жанрах, среди которых наибольшую популярность у казахов снискали свадебные молодежные песни «*жар-жар*», музыкально-песенная форма и жанр казахского речитативного песенного склада «*терме*», печальные «*естірту*» – сообщение, «*көңіл-айту*» – выражение соболезнования, «*арнау*» – посвящение.

Цель статьи – представить анализ генезиса, социальной обусловленности и локальных особенностей двух основных крупных эпических школ Казахстана: Мангистауской и Кызылординской; дать точное расположение на карте территорий, на которых, до сегодняшнего времени, функционирует «*жыр*» (эпос), «*жыр-кюй*» (малые инструментальные формы, объединяющие жанровые особенности эпоса и «*кюя*» – произведения, мелодии, исполняемые на домбре и других музыкальных инструментах), «*эн-кюй*» (инструментальная версия песни), «*дастан*» (сказание). Карта составлена на основе изученных магнитофонных записей исследователей казахской музыки и журналов полевых экспедиций фонда Фольклорной лаборатории Консерватории им. Курмангазы. Проведена работа по сверке населённых пунктов, в которых были сделаны музыкальные записи, с современными регионами Казахстана и определено настоящее местоположение этих источников фольклорной музыки.

В статье опубликованы результаты сравнительного анализа современных мест функционирования эпоса с трассой Шёлкового пути.

Ключевые слова: эпос, жанр, традиция, «*жыр*», «*жыр-кюй*», «*эн-кюй*», «*дастан*», «*жар-жар*», «*терме*», «*естірту*», «*көңіл-айту*», «*арнау*», школа, репертуар, история.

Для цитирования / For citation: Самырсакова А.С. Генезис и бытование Мангистауской и Кызылординской эпических традиций Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 127–136. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.127-136

ALMAGUL S. SARYMSAKOVA

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy

Almaty, Kazakhstan

ORCID: 0000-0002-6512-4106

Genesis and Existence of Mangistau and Kyzylorda Epic Traditions of Kazakhstan

Voluminous in scale, rich from a poetic point of view the Kazakh epic is interesting for us first of all as an example of the musical culture of the people that is connected with the origin and instrumental accompaniment of its performing.

Large legends were originally based on some small traditional ritual genres, among which gained the wedding youth songs – “*Zhar-zhar*”; the musical and song form and genre of the Kazakh recitative song warehouse – “*Terme*”; sad “*Estirtu*” (Message), “*Kunil-aitu*” (Expression of condolences); “*Arnau*” (Dedication) gained the greatest popularity among the Kazakhs.

The purpose of the article is to present an analysis of the genesis, social conditionality and local peculiarities of the two main major epic schools of Kazakhstan: Mangistau and Kyzylorda; determine the exact location of the territories on the map where are still functioning “*zhyr*” (epic), “*zhyr-kui*” (small instrumental forms, that combine genre features of both the epic and the “*Kui*” (pieces, melodies which are performed on dombra and other musical instruments), “*en-kui*” (instrumental version of a song), “*dastan*” (epic genre of folklore and literature).

The map is based on the studied recordings of Kazakh music researchers and on the information which was got during field expeditions for the journals of the Fund of Kurmangazy Kazakh National Conservatoire Folklore laboratory.

The work was carried out to verify the specified localities where music recordings were made with the modern regions of Kazakhstan and was determined the current location of these sources of folk music.

The article presents the results of a comparative analysis of modern places where the epic works with the Silk Road route.

Keywords: epic, genre, tradition, “*zhyr*”, “*zhyr-kui*”, “*en-kui*”, “*dastan*”, “*Zhar-Zhar*”, “*Terme*”, “*Estirtu*”, “*Konil-aitu*”, “*Arnau*”, school, repertoire, history.

Казахский народ славится своим поэтическим творчеством, а такие замечательные эпические повествования, как «Алпамыс», «Кобланды», стали образцами, вошедшими в сокровищницу мировой культуры. «Казахский эпос складывается задолго до образования казахской народности, – пишет А.Б. Кунанбаева, – и является частью иерархической системы эпоса высшего порядка и генетически связан с каждым из его уровней... На всём протяжении дол-

гой и сложной истории, от эпохи объединения из разрозненных племён до её расцвета, эпос казахов пронёс самые важные нравственные и эстетические ценности, выработанные в народе, отразил все крупнейшие поворотные исторические события, став поистине летописью его духовной, социальной и материальной жизни» [1, с. 15.].

Исполнение эпического произведения изначально основывалось на ряде малых жанров, среди которых «*естірту*» –



сообщение, «*көңіл-айту*» – *выражение соболезнования*, «*арнау*» – *посвящение*, «*жар-жар*» – *свадебные молодёжные песни*, «*жыр-кюй*» – *инструментальная версия основного напева эпоса*, «*терме*» – *музыкально-песенная форма и жанр казахского речитативного песенного склада*. Это подтверждают работы таких исследователей, как М. Ауэзов, Т. Бекхожина, Е. Исмаилов, А. Бултбаева и др. В большинстве казахских эпосов вступительная часть исполняется в определённой последовательности: «*таңысу*» (*знакомство со слушательской средой*), «*таңдату*» (*выбор одного из предложенных произведений*), после этого обычно следуют несколько «*толгау*» или «*терме*» на различные темы. Только после всех этих приготовлений, звучит сам «*жыр*» (*сказание*).

В целом, все представленные жанры входят в систему жанров эпической традиции. При этом каждый характеризуется своими специфическими признаками.

Особого внимания, на наш взгляд, требуют две очень яркие эпические традиции Казахстана: Кызылординская и Мангистауская. Они до сегодняшнего дня живы и распространены на определённых территориях Казахстана, что связано с насыщенной историей этих регионов.

Цель статьи – представить анализ генезиса, социальной обусловленности и локальных особенностей двух основных крупных эпических школ Казахстана: Мангистауской и Кызылординской; дать точное расположение на карте территорий, на которых, до сегодняшнего времени, функционирует «*жыр*» (*эпос*), «*жыр-кюй*» (*малые инструментальные формы, объединяющие жанровые особенности эпоса и «кюя» – произведения, мелодии, исполняемые на домбре и других музыкальных инструментах*), «*эн-кюй*» (*инструментальная версия песни*), «*дастан*» (*сказание*).

Южный и Западный Казахстан всегда были землями, которые вызвали у соседей жажду обладания. Среди значимых исторических событий следует отметить знаменитое сражение царицы Томирис против персидского царя Кира между 545–539 гг. до н.э. в низовьях реки Сырдарья, недалеко от города Яксарта. Территория Семиречья (Жетісу)¹ является родной хуннских племён (271–280 гг. н. э.). Здесь в XV–XVI веках произошло одно из самых значимых для казахского народа событий – возникло Казахское ханство. Множество историй и легенд родилось в результате сражений XVII века за города и аулы (поселения) в Семиречье и в землях по берегам реки Иртыш против джунгарских и калмыцких набегов.

Ещё одна важная причина сохранения Мангистауского сказительства и Кызылординской эпической традиции – это географическое расположение трёх казахских жузов (племенных союзов казахских родов), которые вели полукочевой и кочевой образ жизни. «В Казахстане, – пишет исследователь С.Д. Асфендияров, – с точки зрения условий, для пастбищно-кочевых хозяйств имелись три естественные области: западная его часть – с зимовками на берегах Урала и других степных речек запада с летними стойбищами на северо-востоке (современный Актюбинский район); средняя часть – с зимовками на Сары-Су, Чу и в низовьях Сырдарья и летними стойбищами по Ишиму, Тоболу и Иртышу, и, наконец, восточная – в современном Джетысу и в восточной части бывшей Сырдарьинской области» [2, с. 101].

Кызылординская эпическая традиция – это крупный пласт творчества казахского народа, состоящий из нескольких мощных сказительских школ со своими стилевыми особенностями исполнения. При анализе музыкального материала этого региона и каждой школы становятся очевидными

различия в вокальной манере, в навыках и приёмах звукоизвлечения, в особых интонациях вступлений или каденций. Исследователи казахского эпоса отмечают, что на юго-западе Казахстана «...речевые, стихотворные формулы насыщаются песенностью. В структуре целостной формы сохраняется тирадный принцип, но внутри него постепенно оформляется структура сдвоенной или квадратной строфы... Могут выступать женщины (обязательно с грубым мужским голосом)» [3, с. 34].

Сегодня и последние как минимум 100 лет центром Кызылординской эпической традиции является село Турмаганбет Кармакшинского района Кызылординской области Казахстана. Это село с населением в две тысячи человек в настоящее время единственный населённый пункт Дауылкольского сельского округа. В репертуаре сказителей этого региона звучат в основном произведения музыкантов, рождённых и живущих на этой же земле, т.е. тех же кармакшинцев. Речь идёт о знаменитых жыршы: Балкы-Базаре, Акимгерее, Турмагамбете, Майлы-Кожа, Омаре, Жусупе, Онгаре. Ешниязе. Все эти музыканты были известными акынами, авторами сказаний (эпосов) южного Казахстана.

Следует отметить, что в разных районах Кызылординской традиции распространён только один определённый стиль. Например, школа Нартая в Туркестанском и Чилийском районах, школа Жиенбая Дузбенбет-улы в Жалагашском, Кармакчинском, Теренузекском районах, школа Нуртугана – в Казалинском и Аральском районах.

Несмотря на то, что исполнение эпических произведений в большинстве случаев сопровождается игрой на домбре (казахском народном щипковом музыкальном инструменте с двумя струнами), известны целые школы, например, Кызылоринская

эпическая школа *Нартая*, где напевы исполняются на *сырнае* (гармони). Школа была популярна в Туркестанском, Чилийском, Жанакорганском районах. Ещё одной особенностью этой школы является применение кобызовых напевов. Кобыз – струнный смычковый казахский национальный музыкальный инструмент, который считался сакральным.

Проникновение кобызовых мелодий в домбровую музыку – явление, очень распространённое в данном регионе. Влияние кобызовой музыки нашло отражение и в исполнительской манере сказителей, а именно, в имитации голосом тембра инструмента. В жыр-күй встречаются одноголосные, кобызовые напевы (см. Жаңа-Бергеннің «Көкілік таудан асу әні» – жыр-күй в исполнении Наби Желимбетова).

Ни в одном регионе Казахстана невозможно встретить такое количество эпических произведений религиозного характера, как на Юге и Юго-Западе. Они сопровождаются напевами, содержащими интонации распевов Корана. Как отмечают исследователи, распространение ислама на территории Казахстана зафиксировано в эпоху Средневековья. Арабы принесли священную «книгу мусульман – Коран на территорию Семиречья еще в VII веке» [4, с. 472–479]².

Именно религиозная тематика характерна для эпической школы Жиенбая. Однако территориальное соседство Туркменистана оказало несомненное влияние на исполнительскую манеру, тематику и на сам репертуар учеников этого знаменитого жыршы. Для жыр-күй характерна сложная интонационная распевность, мелизматика, перешедшая из вокальных рулад. Последние, как известно, свойственны эпическому пению.

Наравне с героическими эпосами «Кобланды», «Алпамыс», «Кероглы» излюбленными источниками вдохновения



для сказителей школы Жиенбая стали восточные сказки и легенды «Огузнаме» «Шахнаме», «Тысяча и одна ночь».

В Казалинском и Аральском районах Казахстана распространена исполнительская школа *Нуртугана*, который родился и прожил в этом регионе с 1889 по 1930 год, прославляя героев поэмы «Сорок крымских батыров». Для последователей этой школы характерно предпочтение *нақыл-сөздер* – притч (афоризмов) – коротких, добрых и красноречивых наставлений с глубокой философией, демонстрирующих широкий кругозор авторов.

Четвертая знаменитая эпическая школа – это школа *Сарсенбая*, основными учениками и последователями которой стали дети самого сказителя. Школа знаменита особой исполнительской манерой.

Каждое из указанных направлений редко смешивалось между собой из-за строгих правил последовательности и сохранения традиций в школах. «Сохранение исполнительских традиций, разнообразие функционирующих эпических жанров, сохранение музыкальных средств выразительности... преобладание речитативных жанров над песенными... декламационно-речитативная основа напевов» [6, с. 119] – все эти качества, по мнению А.Е. Байгаскиной, характеризуют Кызылординскую эпическую традицию. Как видим, Кызылординская эпическая традиция представляет собой союз четырёх сказительских школ.

Второй по величине, но не по значимости, является Западно-Казахстанская эпическая традиция, которая по-другому называется Мангистауской.

Основные населённые пункты, в которых были записаны *жыр* (эпосы) в этом регионе, – это Мангистауская область (г. Жанаозен, посёлок Тенге); Мангышлакская область³, Ералиевский район, совхоз Ералиево; Гурьевская область,

Мангистауский район, колхоз «40 лет Октября»; Атырауская область, Махамбетский район; Астраханская область, Красноярский район, совхоз Маячный; посёлки Алша и Тумак; совхозы «Байганин», «Сагыз», «Енбекты», «Крупская», «Оймауыт» и сёла Енбекты и Карауылгелды Байганинского района Актыбинской области; города Шалкар и Актобе. Маршруты Шёлкового пути объясняют нам причину сохранения эпосов в этом регионе. Как пишет К.М. Байпаков: «По этому пути распространяли шёлк, меха и шкуры, иранские ковры, изделия из драгоценных металлов. Ответвление этого пути, точнее, ещё один маршрут выходил на трассу из Византии через Дербент в Прикаспийские степи – Мангышлак – Приаралье – Южный Казахстан. Из Сыгнака дорога приводила в Джанкент (Янгикент), который был столицей огузов. Из Джанкента шёл путь на Мангистау, а другой – через Северное Приаралье и Мугоджары. Оба они приводили к Уралу в города Жайык и Сарайчик, а оттуда – в Сарай-Берке на Волге и далее – в Крым к портовым городам и далее – в Византию» [4, с. 96].

Среди Мангистауских сказителей наиболее ярко выделяются Шалкииз и Асан Кайгы, Махамбет, Сыпра, которые известны всему Казахстану. Мангистауская традиция исполнения знаменита крупными по масштабам эпосами, особой манерой исполнения, для которой характерна распевность. Инструмент домбра на западе Казахстана имеет особый статус, и напевы эпоса в этом регионе совсем не примитивные, а сложные и уникальные.

Именно на территории Мангистау распространены «*Ұзун-Жырлар*» – «длинные эпосы», о которых писала С.И. Утегалиева в своих исследованиях [7, с. 22]. К этому жанру относятся такие эпосы региона, как «Алдар Көсе» – о хитроумном

бедняке, проучившем жадных и жестоких биев (богачей), героические эпосы: «Қобыланды», «Көрұғлы», «Ер Тарғын», «Едіге», «Орақ-Мамай», «Ер Қосай». Одна из излюбленных тем этого региона – «Қырымның қырық батыры» – эпический цикл сказаний.

Изначально «*жыр-күй*» в эпической традиции Мангистау исполняется перед началом изложения самого «*жыра*» (эпоса). Он как бы выполнял функцию вступления к сказанию. Тем самым «*жырышы*» (сказитель) приглашает слушателей к началу повествования. В «*жыр-күй*» сказитель может продемонстрировать свои исполнительские возможности. Часто, наигрывая основной напев – «*мақам*» эпоса, он внутренне настраивается на последующее изложение эпической тирады – композиционной строфической формы. Однако в силу того, что инструментальная традиция Мангистауской области развивалась намного активнее и ярче, «*жыр-күй*» перестал быть частью эпоса и получил самостоятельное развитие. Он стал исполняться вне эпоса и перешёл в репертуар домбристов.

Самыми знаменитыми в Мангистау являются инструментальные эпические напевы – «*мақамы*» Сугура-жырау. Сугур Бегендыкулы (1894) родился в местечке Огызды-Ореул Мангистауской области. В репертуаре Сугура были такие «*жыры*», как «Мұнлық – Зарлық», «Алпамыс», «Қарасай – Қазы», сказания Кашагана и Нурыма, Актана и Саттыгула. Среди инструментальных пьес – «*жыр-күй*», собранных фольклористами в Мангистау, связанных с именем сказителя Сугура, нами переведены на ноты и проанализированы: «Сүгір жыраудың жыр-күйі», «Сүгүр жыраудың термесі» в исполнении Оспанова Кали или «Сүгүрдің баласы фронтқа кеткенде» в исполнении Елебека Балжанова (Мангистау).

Западно-Казахстанские напевы отличаются масштабностью формы, технической сложностью инструментального сопровождения. Следует отметить и то, что для жыр-күй характерно обязательное присутствие инструментального отыгрыша до начала самого зачина. Это может быть всего два такта, а иногда и целый фрагмент. Музыкантами применяется ставший стереотипным приём аппликатуры левой руки, при котором кварта исполняется нажатием одного пальца на обе струны. При таком положении указательного пальца сглаживается переход параллельными квартами. В исполнительской практике мангистауских домбристов интервал «секунды» исполняется нажатием не первого и четвёртого пальцев, как это принято в других регионах, а большого и первого. Такое исполнение требует хорошей растяжки между указанными пальцами.

Во вступлении часто воспроизводится или имитируется зачин – возглас, предваряющий последующее изложение музыкального материала в верхнем регистре. Речь идёт о выдержанном звуке, воспроизводимом на домбре в виде репетиции. Для жыр-кюев длительное повторение одного звука наиболее типично.

Есть образцы, записанные в Павлодарской области: «Сүгүрдің жыр-күйі» в исполнении Оразова Шортанбая. Вероятно, эпические сказания в исполнении этого сказителя «*жырау*» получили распространение как в Мангистау, Туркмении и Каракалпакии, где он провёл долгое время, так и в северных районах Казахстана.

Для составления чёткой карты распространения и функционирования музыкальных образцов автором статьи была собрана информация, хранящаяся в фондах Фольклорной лаборатории Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Она включает магнитофонные



записи эпических жанров «*жыр*» (эпос), «*жыр-күй*» (инструментальные версии обработки основного напева эпоса), «*дастанов*» (легенды, сказания), сделанные исследователями казахского фольклора (в том числе и музыкального) во время полевых экспедиций. Затем проведена работа по сверке указанных населённых пунктов, в которых осуществлены музыкальные записи, с современными регионами Казахстана и определено их настоящее местоположение.

В итоге проделанной работы появилась возможность внести некоторые поправки в записи исследователей казахской музыки и определить точное географическое местоположение, где до сегодняшнего времени функционируют «*жыр*» (эпос), «*жыр-күй*» (инструментальное произведение, основная тема которой – напев из эпоса).

Обосновывая причину бытования эпических традиций в конкретных регионах Казахстана, мы сравнили современные места функционирования эпосов Манги-

стауской и Кызылординской эпических традиций с трассой Шёлкового пути.

Разработанная карта (рисунок 1) демонстрирует не только регионы распространения «*жыр-күй*», «*ән-күй*» и «*жыр*», но и конкретные населённые пункты, где они функционировали. К сожалению, даже такой изучаемый исследователями пласт казахской народной музыки, как эпос, не картографировался. Специфика проделанной работы заключалась именно в региональной фиксации всех рассматриваемых нами жанров. Каждый из них обозначен условным символом определённой окраски, что позволяет проиллюстрировать интенсивность их бытования.

Согласно карте, распространение и сохранение мангистауских эпических традиций объясняется тем, что Шёлковый путь из южной части Казахстана проходил прямо через территорию современной Актюбинской области и непосредственно город Актобе – город в Казахстане на реке Илек, административный центр Актюбинской области. Богатство недр региона

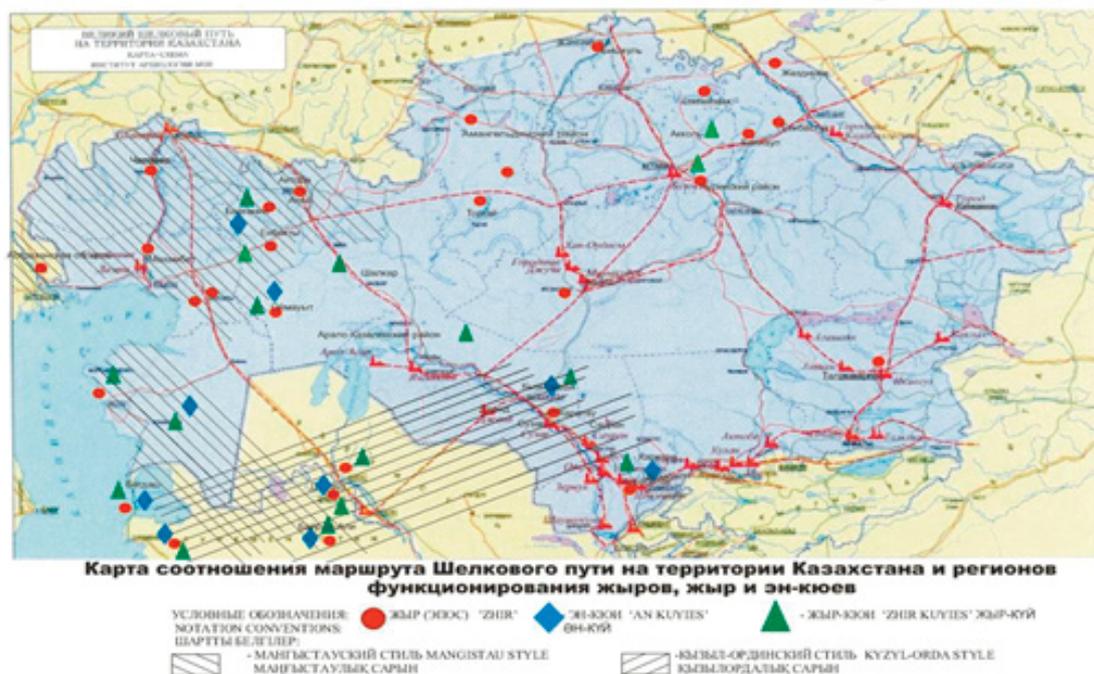


Рис. 1. Карта соотношения маршрута Шёлкового пути на территории Казахстана и регионов функционирования жыр, жыр-күй и ән-күй

объясняет его привлекательность для торговли ещё с древних времен. По территории Шалхара (центр восточной части Западного Казахстана), где были зафиксированы эпосы, проходил Шёлковый путь из Янгикента (в настоящее время развалины городища находятся на левом берегу нижней Сырдарьи, между городами Казалы и Байконыр) в Шакафин (Уральск).

На середине трассы от Ургенча (Узбекистан) до Шакафина (Уральск) через город Бейсу (юго-запад Казахстана) шло небольшое ответвление от основной трассы Шёлкового пути на юго-запад в г. Актау (на берегу Каспийского моря), а оттуда – в Жанаозен (на юго-восток). Прямо на территории Махамбетского района проходила основная трасса Шёлкового пути из Сарайшыка (Атырау) на север через Шакафин (Уральск).

Сегодня Махамбетский район славится народными музыкантами, блестящими инструменталистами и исполнителями эпоса. От городищ Сарайшыка (Атырау) путь пролегал к древнему поселению, на территории которого ныне располагается город Саратов. Другое ответвление трассы Шёлкового пути шло через города Актобе, южнее Алга, на юг в Шалкар и далее Янгикент (Байконыр) или на север в Шакафин (Уральск). Несомненно то, что насыщенная историческими событиями жизнь на данных маршрутах и стала источником для эпических сказаний.

Что касается Кызылординской эпической традиции, то её популярность и на сегодняшний день тесно связана с коммуникационными маршрутами Южного Казахстана. Из Испиджаба (Сайрам, Узбекистан) через Шымкент (Южный Казахстан) трасса Шёлкового пути шла по Бадаму на северо-запад в долину Арыси. Шымкент был крупным городом уже в первой половине I тысячелетия. Кармакшинский район, а точнее, посёлок Джусалы и се-

годня – родина знаменитых на весь Казахстан сказителей. Этот небольшой ауыл (село) расположен недалеко от реки Сырдарья. Шёлковый путь здесь проходил на пути из Сузака через Ак-мечеть в Янгикент (на северо-запад) и в Джент (в юго-западном направлении). На юге Казахстана из города Икиогуз (Талдыкоргана) Шёлковый путь расходился в четырёх направлениях: на север в город Кимакия (исчезнувший средневековый азиатский город на реке Иртыш), на запад в город Актам (средневековый город в древней дельте реки Или Алматинской области), на восток в город Каялык (севернее Сарканда) и на юг в Талхиз (город Талгар в Алматинской области Казахстана) и город Алматы, и по этим маршрутам распространялись лучшие и яркие образцы народного творчества. В том числе через территорию современного села Карабулак, где трепетно хранятся традиции эпоса, проходила трасса Шёлкового пути, вокруг множества городищ, через которые шли караванные пути: Шымкент, Тараз, Касрибас (Акыртас – памятник древности), Усбаникент (между городами Шымкент и Туркестан), Зернук (Кызылкумский район Туркестанской области Казахстана), Отрар (Туркестанская область).

Огромное влияние на народное творчество казахов оказало тесное взаимодействие на торговом, экономическом, культурном, социальном уровнях с соседями: Каракалпакстаном и Туркменистаном. Непосредственно через Нукус шла трасса Шёлкового пути, по которой можно было попасть через весь Западный Казахстан в Шакафин (Уральск) или через Ургенч, Джент – в Южный Казахстан.

В Туркменистане находки музыковедов в основном связаны с Балканским велятом (до 1988 года Краснодарской областью Туркменской ССР). Место, где был основан Краснодарск (современное название Туркменбашы), называлось Шагадам. Форт



использовался как международная база для операций против туркменских кочевников и для походов на Бухарское и Хивинское ханства.

Через Мерв (древний крупнейший город Средней Азии) Шёлковый путь вёл в Хамадан (в древности Экбатана – город в Иране), Сирию и Египет. Из Мерва можно было попасть на территорию Семиречья и в Южный Казахстан.

Распространение конкретного эпического стиля на карте обозначено разными штрихами, что позволяет продемонстрировать, в какой мере образцы одной традиции бытовали на территории Казахстана и в близлежащих странах. На карте видно, что кызылординская и мангистауские традиции казахского эпоса сохранились сегодня на территории Каракалпакстана и Туркменистана.

Границы функционирования музыкальных традиций, разумеется, не совпадают с современными границами между государствами и регионами (внутри Казахстана). Природно-климатические условия, основные места кочёвок, пастбища, а также городища казахов определяют основные линии движения знаменитого торгового Шёлкового пути на территории Казахстана, совпадают с эпицентрами ярких исторических событий, а также с районами современного активного функционирования музыкального инструментального эпического жанра «*жыр-күй*».

В данном случае значение Шёлкового пути видится не только в колоссальном товарообмене между различными населёнными пунктами современного Казахстана и соседних государств, но и в развитии народной эпической традиции, также являющейся формой взаимодействия и взаимообогащения соседних народов.

В целом же, анализ зон функционирования «*жыр-күй*» – инструментального жанра, основой которого является эпический напев, и самого эпоса показал, что в настоящее время «*жыр*» бытует в Мангистауской, Атырауской, Кызылординской, Южно-Казахстанской, Актюбинской, Костанайской, Акмолинской, Павлодарской, Алматинской и Карагандинской областях. Наиболее известны сказительские школы Мангистау и Кызылорды. Естественно, что в силу превалирования здесь эпических жанров очевидно и их влияние в целом на традиционную музыкальную культуру этих регионов.

Этические, эстетические, социально-психологические ценности традиционного общества, передаваемые из поколения в поколение посредством эпоса, актуальны всегда и являются непреходящими. Очень ценен сам факт того, что традиция сказительства живёт, развивается и даёт жизнь новым жанрам, в том числе и инструментальной версии эпоса – «*жыр-күй*».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Территория между хребтами Северного Тянь-Шаня на юге, хребтом Джунгарский Алатау на юго-востоке, озёрами Балхаш на севере, Сасыкколь и Алаколь на северо-востоке.

² «Коран явился тем сводом конституционных и морально-нравственных уложений,

который породил, сформировал и дал невообразимо долгую жизнь государственности, не имевшей прецедентов в истории» [5, с. 22].

³ Южная часть Гурьевской области с 20 марта 1973 по 1988 год называлась Мангышлакской областью. В 1990 году восстановлена как Мангистауская.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кунанбаева А.Б. Проблемы казахской эпической традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1984. 204 с.
2. Асфендияров С.Ж. История Казахстана. Алматы: Казахский университет, 1993. 302 с.
3. Земцовский И.И., Кунанбаева А.Б. Музыкальный эпос – явления и категории // Музыка эпоса. Йошкар-Ола, 1989. 176 с.
4. Байпаков К.М. Великий Шёлковый путь на территории Казахстана. Алматы: Адамдар, 2007. 494 с.
5. Магауин М.М. Кобыз и копьё: повествование о казахских акынах (менестреле) и жырау (исполнителе эпоса) XV–XVI вв. Алматы: Мектеп, 2011. 159 с.
6. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. Алматы, 2019. 207 с.
7. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 525 с.

Об авторе:

Сарымсакова Алмагуль Сессиякызы, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-6512-4106**, Salmagul.6969@mail.ru

REFERENCES

1. Kunanbaeva A.B. *Problemy kazakhskoy epicheskoy traditsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Problems of Kazakh epic tradition: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Leningrad, 1984. 204 p.
2. Asfendiyarov S.Zh. *Istoriya Kazakhstana* [History of Kazakhstan]. Almaty: Kazakhskiy universitet, 1993. 302 p.
3. Zemtsovskiy I.I., Kunanbaeva A.B. *Muzyka'nyy epos – yavleniya i kategorii* [Musical epos - phenomena and categories]. *Muzyka eposa* [Music of the epos]. Yoshkar-Ola, 1989. 176 p.
4. Baypakov K.M. *Velikiy Shelkovyy put' na territorii Kazakhstana* [The Great Silk Way in Kazakhstan]. Almaty: Adamdar, 2007. 494 p.
5. Magauin M.M. *Kobyz i kop'e: povestvovanie o kazakhskikh akynakh (menestrel) i zhyrau (ispolnitele eposa) XV–XVI vekov* [Kobyz and Spear: Narrative of Kazakh akyns (minstrel) and zhyrau (epos performer) of XV–XVI centuries]. Almaty: Mektep, 2011. 159 p.
6. Baygaskina A.E. *Ritmika kazakhskoy traditsionnoy pesni* [Rhythm of the Kazakh traditional song]. Almaty, 2019. 207 p.
7. Utegalieva S.I. *Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii)* [The Sound World of Music of Turkic Peoples: Theory, History, Practice (on the Material of Instrumental Traditions of Central Asia)]. Moscow: Kompozitor, 2013. 525 p.

About the author:

Almagul S. Sarymsakova, PhD (Arts), Associate Professor at the Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-6512-4106**, Salmagul.6969@mail.ru



Е.И. ИСМАГИЛОВА, Е.В. ФЕДОТОВА

Институт филологии СО РАН, г. Новосибирск, Россия

Чувашский государственный институт гуманитарных наук, г. Чебоксары, Россия

ORCID: 0000-0001-5135-865X

ORCID: 0000-0002-3479-7455

К проблеме сравнительных исследований материнской и диаспорной фольклорных традиций (на примере чувашского музыкального фольклора)¹

В статье рассматриваются архивные звукозаписи фольклорно-музыкальной экспедиции 1983 года в Красночетайский район Чувашской Республики. Предпринимается сравнение этого материала с образцами песенного фольклора, записанными в 2008 году в чувашских деревнях Тарского и Муромцевского районов Омской области от потомков переселенцев – носителей той же локальной традиции, изначально зафиксированной в Поволжье. Цель настоящего исследования заключается в сравнении материнской и диаспорной фольклорных традиций, разделённых временным промежутком в 25 лет. Музыкальный фольклор красночетайских чувашей в записях 1983 года представлен большинством традиционных жанров чувашского песенного фольклора, свойственных музыкальному диалекту верховых чувашей. Зафиксировано исполнение ряда образцов календарных и семейных, гостевых и лирических песен, а также наигрышей на гусях. В 2008 году в Омской области от потомков чувашских переселенцев была записана преимущественно этнографическая информация о праздниках и обрядах, в то время как песенный фольклор представлен небольшим количеством образцов. В практике пассивного хранения находятся масленичные, рекрутские, гостевые, лирические песни. Важную роль играет пласт жанров, заимствованных из русской музыкальной культуры: песни поздней традиции, частушки, фольклоризованные православные песнопения. Немногочисленные образцы, записанные в Омской области, демонстрируют свойственные чувашской песенной традиции стилистические закономерности, такие как пентатонная ладовая система, квантитативная ритмика, монострофные стиховые структуры и другие. Сохранение этих особенностей свидетельствует об их глубокой стабильности и значимости для чувашской песенной культуры, о существующей связи песенного фольклора омских чувашей с материковой традицией Красночетайского района Чувашии.

Ключевые слова: чувашский музыкальный фольклор, песенная традиция чувашей Сибири, фольклорная диаспора, сравнительные исследования в фольклоре.

Для цитирования / For citation: Исмагилова Е.И., Федотова Е.В. К проблеме сравнительных исследований материнской и диаспорной фольклорных традиций (на примере чувашского музыкального фольклора) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 137–146. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.137-146

EKATERINA I. ISMAGILOVA, ELENA V. FEDOTOVA

Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences

Novosibirsk, Russian Federation

Chuvash State Institute for Humanitarian Studies

Cheboksary, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-5135-865X

ORCID: 0000-0002-3479-7455

Concerning the Problem of Maternal and Diaspora Folklore Traditions Comparative Studies (With Chuvash Musical Folklore Samples)

The article considers archive records of the 1983 musical-folklore expedition in the Krasonchetaiski district of Chuvash Republic. The article compares this material with the specimens of song folklore recorded in 2008 in Chuvash villages of Tarski and Muromtsevski districts of the Omsk region from the descendants of Chuvash migrants, who were the bearers of the same local traditions as identified in the Volga region. The aim of the present study is to compare maternal and diaspora folklore traditions that are divided by 25 years time period. Chuvash musical folklore of Krasonchetaiski district in 1983 was represented by the majority of traditional genres of song folklore inherent to the musical dialect of Verkhovyykh Chuvashes. Performing a number of genres of calendar and family folklore, guest and lyrical songs as well as psaltery (gusli) playing are noticed. In 2008 in the Omsk region predominantly ethnographic information about the holidays and rites was recorded from the descendants of Chuvash migrants, while the song folklore was represented by a small number of samples. In the practice of passive storage there is the Pancake week (Maslenitsa), military recruitment, guest and lyrical songs. Its own important role plays the layer of genres adopted from the Russian musical culture (late tradition songs, ditties (chastushki), folklorized Orthodox chants. A few samples recorded in the Omsk region demonstrate stylistic patterns characteristic of the Chuvash song tradition, such as the pentatonic modal system, quantitative rhythm, monostrophic verse structures, and others.

It is evidence of the profound stability of traditions and their significance for Chuvash song culture, as well as of the existing Omsk region Chuvash song folklore connection with the Krasonchetaiski district of Chuvashia mainland tradition.

Keywords: Chuvash musical folklore, Siberian Chuvash song tradition, folklore diaspora, comparative studies in folklore.

В современном отечественном этномузыкальном знании благодаря значительному корпусу архивных и опубликованных материалов, а также всё возрастающему числу современных аудиозаписей, становятся особенно актуальными компаративные исследования. Среди них выделяются работы, направленные на изучение разноэтнических традиций, сформировавшихся на одной территории и

бытовавших на протяжении длительного периода в единых климатических, хозяйственных и историко-культурных условиях [1, с. 6]. Проводятся также сравнительные исследования фольклора одного этноса на материнской (метропольной) территории и в условиях диаспоры [9, с. 10]. Настоящая работа принадлежит ко второму из обозначенных направлений этномузыкальной компаративистики.



Известно, что около половины всех чувашей проживает за пределами Чувашской Республики [2]. Так, в Сибири чувашаи появились в результате нескольких переселенческих волн, из которых самая многочисленная приходилась на 1910–1920-е годы [8, с. 68–70]. В течение преимущественно первой половины XX века чувашаи расселились по всем областям сибирского региона². Чувашские поселения, возникшие в обозначенный период и основанные выходцами из Красночетайского и Ядринского районов (территории проживания верховых чувашей – *вирьял*), существуют и в некоторых районах Омской области³.

В настоящей работе рассматриваются впервые введённые в научный оборот архивные звукозаписи музыкально-фольклорной экспедиции 1983 года в Красночетайский район Чувашии (село Красные Четаи, деревни Тарабаи, Атнары, Вторые Хорваши, Акчикасы, Ягункино, Тиханкино), выполненные чувашским музыковедом М.Г. Кондратьевым⁴. Предпринимается сравнение этого материала с образцами песенного фольклора, записанными в 2008 году участниками экспедиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки под руководством Н.В. Леоновой в чувашских деревнях Тарского (д. Машканка) и Муромцевского (д. Казанка, д. Кондратьево) районов Омской области⁵. Причем запись велась от потомков чувашских переселенцев – носителей той же локальной традиции, что и зафиксированная на материковой территории на четверть века ранее.

Цель настоящего исследования заключается в сравнении материнской и диаспорной фольклорных традиций, в выявлении особенностей существования народно-песенной культуры верховых чувашей на сибирской земле в начале XXI века. Поскольку устное народное творчество от-

носится к медленно эволюционирующим культурам, изменения в нём, как правило, происходят постепенно и часто малозаметно [6, с. 15, 16]. Подобные компаративные исследования с временной разницей в 25 лет позволяют проследить развитие фольклорной традиции: рассмотреть формы её бытования и уровень сохранности, проанализировать изменения в сфере жанровой системы, выявить стабильные и мобильные элементы культуры. Избранный в работе сравнительный аспект диктует свою логику изложения материала: сначала рассматривается песенный фольклор, записанный в Поволжье, затем анализируются сибирские образцы, далее следует сравнение материнской и переселенческой традиций.

По итогам экспедиции 1983 года М.Г. Кондратьев опубликовал статью «Пуласлăх валли упраса хăвармалла» («Сохранить для будущего») в двух номерах Красночетайской районной газеты «Коммунизм сұлэпе» («По дороге коммунизма»), содержащую ценные наблюдения над обозначенной локальной традицией [5]. Автор сообщает о её ярком своеобразии и отличии от песенных традиций, существующих в других местностях.

По мнению М.Г. Кондратьева, на обследованной им территории совсем не ощущается влияния русского фольклора, несмотря на близкое расположение русских поселений. В качестве локальных особенностей исследователь указывает на активное бытование, в том числе и в молодёжной среде, *сенокосных песен* (*утăҫи юрри*). В деревне Тарабаи была зафиксирована живая традиция игры на гусях. Удалось также записать редкий образец колыбельной, календарно-обрядовые песни зимнего праздника *Сурхури*, отмечаемого в период зимнего солнцеворота и совпадающего с Новым годом. При этом автор статьи констатирует, что

и здесь старинные обрядовые песни уходят из памяти людей. Угасает традиция пения песен во время проводов в армию, сохранился лишь один напев для озвучивания свадебных текстов, полностью исчез свадебный плач невесты, практически отсутствуют весенние игровые и зимние посиделочные песни [5, с. 4].

В результате этой экспедиции был собран весьма обширный материал, богатый в жанрово-стилевом отношении. Достаточно широко представлен пласт календарного фольклора: песни праздника *Сурхури* (пять образцов), совпадающего с зимним солнцестоянием и отождествляемого с православным Рождеством, масленичные песни – *Џаварни юрри* (13 образцов). Зафиксированы также песни, исполняемые во время сенокоса (девять образцов), – жанр, распространённый именно у верховых чувашей (*вирьял*) [6, с. 106]. Среди записей всего два образца хороводных песен (*вйй юрри*), приуроченных к весеннему периоду, что подтверждает мысль об их нехарактерности для этого музыкального диалекта [6, с. 106].

Песенный фольклор жизненного цикла представлен, прежде всего, двадцатью пятью свадебными песнями (*туй юрри*), в том числе двумя песнями невесты (*хёр юрри*), которые пелись в день свадьбы при выходе невесты из родительского дома. Присутствуют также образцы детско-материнского фольклора: песни, исполняемые детьми (*ача-пйча юрри*), и колыбельные (*сйпка юрри*). Кроме того, М.Г. Кондратьевым были собраны 16 песен призывников (*салтак юрри*), хотя при этом исследователь сетует на исчезновение обряда проводов в рекруты (в армию).

Не менее широко представлен пласт неприуроченных жанров. Среди них два варианта одного текста эпически-повествовательного жанра – байта (*нейёт*)⁶, 34 гостевые, пирушечные песни (*ёскё*

юрри), пять плясовых припевок (*ташй такмакёсем*). Зафиксированы образцы лирических высказываний, обозначенные в полевом дневнике как «песня одинокого человека» (*пёччен сын юрри*), «песня, исполняемая во время грусти, тоски» (*тунсйх юрри*), а также о Великой Отечественной войне. Кроме того, на магнитофонных плёнках присутствует несколько замечательных наигрышей на гусях – полька, вальс, краковяк, инструментальные версии некоторых чувашских и русских песен.

Обратимся далее к рассмотрению фольклорного материала, записанного от чувашско-сибирских переселенцев. В деревнях Тарского и Муромцевского районов Омской области проживают потомки выходцев из деревень Хирлукасы, Санкино и Мочковашаи Красночетайского района Чувашии [3, с. 81]⁷. Современные носители традиции либо родились в Сибири, либо были привезены в Омскую область в детском возрасте. Запись фольклорных произведений и этнографической информации проводилась от женщин и мужчин пожилого возраста (1924–1938 годов рождения), а также представительниц более молодого поколения – женщин, родившихся в 1950-е годы и поющих в вокальном коллективе под названием «Сладкая ягода». Известно, что сбор фольклора чувашей Омской области ранее не проводился и тема бытования чувашского фольклора в данной локальной традиции ещё не получила своего отражения в публикациях.

Сразу отметим, что к 2008 году в условиях сибирской диаспоры, в окружении русского и других народов (украинцев, коми-зырян, казанских татар) живое бытование чувашской фольклорной традиции оказалось безвозвратно утраченным, ушло в небытие вместе со своими носителями или же фрагментарно сохранилось в практике пассивного хранения. Опрошен-



ные нами сибирские чуваша, как правило, гораздо охотнее делились разнообразной этнографической информацией, нежели пели. Были зафиксированы рассказы-воспоминания о переселении чувашей в Омскую область, о первопоселенцах деревни Машканка, известной, по словам информантов, с 1927 года, о голодном военном детстве, о наполненной тяжёлым трудом жизни в колхозе.

Несмотря на все испытания XX века, существуя при этом в новых, более суровых, чем в Поволжье, природно-климатических условиях, в иноэтническом окружении, чувашские переселенцы вплоть до последних десятилетий XX века находили в себе силы сохранять свою родную культуру. Так, существовала традиция поздравительных обходов с ряженым и посевами, благопожеланиями на Рождество (*Сурхури*), обрядовых действий на Крещение (*Кйшарни*)⁸. Было записано много рассказов о масленичных гуляниях – катаниях молодых девушек (невест) на санях, украшенных лентами, с колокольчиками под дугой, с пением масленичных песен. Вплоть до конца XX века не прекращалась традиция обходов дворов односельчан на Пасху (*Мйнкун*) и пасхальных качелей. Общедеревенские гуляния бытовали также на Троицу (*Труйски*) и Петров день (*Петрав*). Отмечались календарно приуроченные поминальные дни – «*после Пасхи*» и «*на Троицу*».

Среди обрядов жизненного цикла были распространены крещения детей мирянами – погружение. Свадьбы, по словам информантов, в середине XX века особо не справляли, поскольку жили в сельской местности очень бедно – новобрачные просто расписывались в ЗАГСе. При совершении похоронного обряда исполнялись фольклоризованные православные песнопения, в частности, пелась молитва Трисвятое. Достаточно долго на омской

земле бытовал обычай проводов в армию (*салтак йсатни*), когда новобранцев возили по деревне в телеге, повязывали им крест-накрест полотенца и желали благополучного возвращения домой.

В отношении музыкального фольклора, к сожалению, приходится констатировать, что в начале XXI века традиция потомков верховых чувашей находилась в стадии угасания и забвения. Удалось записать всего несколько песенных образцов, сохранившихся в памяти наших информантов в практике пассивного хранения.

Среди календарно приуроченных жанров был зафиксирован единственный образец новогодней припевки *Сурхури юрри*, исполненный представительницей среднего поколения З.Н. Яруткиной (1954 года рождения). От представительниц старшего поколения З.И. Скворцовой (1928 года рождения), Н.И. Николаевой (1932 года рождения), Н.И. Гавриловой (1938 года рождения) было записано несколько образцов масленичных песен (*Џаварни юрри*), а также фольклоризованные варианты пасхального тропаря «Христос воскрес», вошедшего в чувашскую фольклорную традицию и исполняемого в весенний календарный период. Исполнители вспомнили также несколько рекрутских песен (*салтак юрри*), звучавших во время проводов новобранцев в армию.

Более широко представленным оказался корпус образцов неприуроченных песен, как традиционных, так и позднего происхождения (в том числе и в XX веке). Были записаны также частушки на чувашском языке с видоизменённым напевом русской «Подгорной».

В репертуар омских чувашей, кроме того, вошли образцы, заимствованные из русского фольклора. Среди них историческая «Соловей кукушку уговаривал», с балладным содержанием – «Молодой

генерал, вёл коня он поить» (на мотив известной песни более поздней традиции «Хасбулат удалой»), русские плясовые.

Чувашская фольклорная традиция также впитала в себя произведения из репертуара колхозной самодеятельности 1930-х годов, в том числе русские частушки с напевами «Подгорная» и «Иркутяночка». Можно сказать, что утраченная значительная часть традиционного чувашского песенного репертуара на сибирской земле восполнялась включением русских песен, что явилось результатом постоянных контактов с русским населением соседних деревень.

Поволжский вариант⁹

*Шăкăр-шăкăр шу йохать
[Ă]сталла йохса каять-ши?
Ай, мăнтарăн яш ёмёр
[Ă]сталла иртсе кайрĕ-ши?
Шăкăр-шăкăр шу йохать
Чолпа хăйăр хошшиийа,
Çамрăк ёмёр иртсе карь
Хойхăна та куçсульпа.
Чопрăм антăм сырмая
Кăвак хот окса пуçтарма.
Кăвак хот окса пичетсёр,
Манăн пуçăм телейсёр.*

Сибирский вариант¹⁰

*Чупрăм, антăм, ай, сырмая,
К[ă]вак хут укса, ай, пуçтарма.
К[ă]вак хут укса, ай, пичетсёр,
Ман яш ёмёр, ай, телейсёр.*

Очевидна лучшая сохранность варианта, бытовавшего в материковой традиции: он оказывается более протяжённым, в то время как от сибирских исполнителей удалось зафиксировать лишь последнюю строфу. При этом наблюдается почти точное совпадение словесных текстов —

При сравнении образцов материнской и диаспорной традиций были обнаружены близкие, почти точные варианты одних и тех же фольклорных текстов. Среди них две масленичные и одна гостевая. По содержанию это нередко лирико-философские размышления о быстротечности жизни и прошедшей молодости, о счастливой доле или же её отсутствии, характерные для традиционных чувашских краткосюжетных песен (*çавра юрă*). Приведём далее поволжский и сибирский варианты гостевой песни:

Журчит, течёт вода,
Куда же она течёт?
Ай, наша молодость,
Куда же она прошла?
Журчит, течёт вода
В камень и песок,
Век молодости прошёл
В горе и в слезах.
Побежала, спустилась, ай, к реке,
Собирать синие бумажные купюры денег.
Синие бумажные деньги без печати,
Моя головушка без счастья.

Побежала, спустилась, ай, к реке,
Собирать синие бумажные купюры денег.
Синие бумажные деньги, ай, без печати,
Моя молодость, ай, без счастья.

в отличие от интонационной структуры напевов, где сходство обнаруживается только в начальной малотерцовой интонации. Тем не менее в каждом из образцов присутствуют закономерности, свойственные чувашской народной музыке. К ним относятся пентатонная ладовая си-



стема (строгая пентатоника единожды нарушается проходящим звуком во второй строке сибирского варианта), нисходящий

мелодический контур, квантитативная ритмика, реализуемая в четырёхъячейковых семи-восьмисложных формах.

Музыкальный вариант Поволжский вариант. Темп = 84. Первая строка: Чу - прәм, а - нтәм, ай, пу - шта - рма. <...>. Вторая строка: К[ӓ]вак хут у - кса, ай, пу - шта - рма. Третья строка: К[ӓ]вак хут у - кса, ай, пи - че - тсёр. Четвертая строка: Ман яш ё - мёр, ай те - ле - йсер.

Поволжский вариант

Музыкальный вариант Сибирский вариант. Темп = 100. Первая строка: Шӓ - кӓр - шӓ - кӓр шу йо - хать. Вторая строка: [ӓ]шта-лла йо - хса ка - ять - ши?. Третья строка: Ай, ма - нта - ран яш ё - мёр. Четвертая строка: [ӓ]шта-лла и - ртсе ка - йрё - ши?

Сибирский вариант

Интересно, что сибирская исполнительница обозначила эту песню как частушку. Вероятно, в её сознании это стало возможным в силу внешнего сходства монострофных структур чувашской краткосюжетной песни (*савра юрӓ*) и частушки, а также в результате большой популярности жанра частушки в XX веке.

Обобщая результаты проведённой работы, укажем, что обозначенные закономерности музыкальной организации раскрываются во всех зафиксированных в Сибири образцах традиционной чувашской песенности: масленичных, рекрутских, гостевых, лирических песнях. Сохранение этих элементов свидетельствует об их глубокой стабильности и значимости для чувашской песенной культуры, о непрерывающейся связи песенного фольклора омских чувашей с материковой традицией Красночетайского района Чувашии.

В то же время бытование фольклора в условиях диаспоры вносит свои ощутимые коррективы в структуру жанровой

системы. Так, заметную роль стали играть заимствования из русской традиционной музыкальной культуры. В местную традицию оказались включёнными отдельные жанры: лирические песни поздней традиции, звучащие на чувашском и русском языках, частушки с русскими напевами, фольклоризованные песнопения.

Что же касается утраты большей части традиционных жанров, то заметим, что в Омской области это касается не только музыкального фольклора чувашей: стремительно уходит из жизни довоенное поколение его носителей, приходят в запустение и упадок, исчезают с лица земли и сами чувашские деревни... Вполне вероятно, что за прошедшие несколько лет уже не сохранились и рассмотренные в настоящей статье примеры песен, поскольку практически отсутствует передача их более молодому поколению. Тем ценнее для нас эти единичные песенные образцы, записанные от верховых чувашей – особенно малочисленной диалект-

ной группы в Сибири, по сравнению с низовыми (*анатри*) и средненизовыми (*анат-енчи*) чувашами. Нет сомнения в

том, что рассмотренные образцы займут своё достойное место в изучении и публикации фольклора сибирских чувашей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа выполнена в рамках проекта Российского научного фонда «Фольклор автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья в современных записях и исторической динамике: интерактивный атлас звучащих текстов» (№ 19–78–10113, 2019–2022, рук. П.С. Шахов).

² По данным переписи населения 2010 г. в Сибирском федеральном округе проживало 40527 чувашей [2].

³ Данная информация сохранилась в памяти современных потомков чувашских переселенцев [3, с. 81].

⁴ Материалы музыкально-фольклорной экспедиции в Красночетайский район, 1983 г. Научный архив ЧГИГН. VI. 366. Инв. № 1563.

⁵ Материалы музыкально-этнографической экспедиции в Омскую область, 2008 г. Архив традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, А 0234.

⁶ Баит с сюжетом об убийстве жены мужем по наговору свекрови.

⁷ Возможно, также и из других соседних с ними населённых пунктов Красночетайского района Чувашии. Потомки чувашских переселенцев далеко не во всех случаях помнят о местах проживания своих родителей в Поволжье.

⁸ К ритуальным действиям на Крещение относятся рисование мелом крестиков над входом в дом, сбор воды из природных водоёмов в ночь на 19 января.

⁹ Записано в 1983 году в селе Красные Четаи Красночетайского района Чувашской АССР от Е.Т. Ебраевой (Сидоровой), 1920 года рождения.

¹⁰ Записано в 2008 году в деревне Машканка Тарского района Омской области от Н.И. Гавриловой, 1938 года рождения. Её отец Иван Ефремов приехал из деревни Санкино Красночетайского района Чувашской АССР в 1927 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н.Ю. Вопросы изучения межэтнических связей в фольклоре народов Поволжья и Урала // Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V-й Междунар. школы молодых фольклористов. СПб.: Российский институт истории искусств, 2016. С. 80–98.

2. Всероссийская перепись населения 2010. Том 4. Национальный состав и владение языками, гражданство // URL: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (дата обращения: 16.03.2021).

3. Исмагилова Е.И. Особенности распространения музыкально-фольклорных традиций чувашей Сибири в сравнении с материковой территорией их бытования // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 76–86.

4. Кондратьев М.Г. Пуласлăх валли упраса хăвармалла // Коммунизм ҫулĕпе. № 112, 17.09.1983. С. 3.

5. Кондратьев М.Г. Пуласлăх валли упраса хăвармалла // Коммунизм ҫулĕпе. № 113, 20.09.1983. С. 4.

6. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. 447 с.



7. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.

8. Коровушкин Д.Г. Чуваши в Западной Сибири. Расселение и численность в конце XIX–XXI веках. Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии Сибирского отделения РАН, 2009. 188 с.

9. Шахов П.С. К изучению локальных фольклорных традиций народов Поволжья автохтонного и сибирского бытования (о проекте по созданию интерактивного атласа звучащих текстов). Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 87–101.

10. Anisimov N., Pchelovodova I., Sofronova E. Migrant and autochthonous traditions within udmurt folksong (on the example of the Siberian udmurt) // Journal of Ethnology and Folkloristics. 2020. № 1 (14), pp. 85–110.

Об авторах:

Исмагилова Екатерина Игоревна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (630090, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5135-865X**, zhimul@inbox.ru

Федотова Елена Владимировна, кандидат филологических наук, выпускающий редактор, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0002-3479-7455**, elena.fedotova.73@inbox.ru

REFERENCES

1. Al'meeva N.Yu. Voprosy izucheniya mezhetnicheskikh svyazey v fol'klоре narodov Povolzh'ya i Urala [Issues of studying interethnic relations in folklore of the Volga and Urals peoples]. *Mezhetnicheskie svyazi v fol'klоре: Materialy V-y Mezhdunarodnoy shkoly molodykh fol'kloristov* [Interethnic relations in folklore: Proceedings of the Vth International School for Young Folklorists]. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2016, pp. 80–98.

2. *Vserossiyskaya perepis' naseleniya 2010. Tom 4. Natsional'nyy sostav i vladenie yazykami, grazhdanstvo* [All-Russian Population Census 2010. Vol. 4. National composition and language proficiency, citizenship]. URL: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_ito-gi1612.htm (16.03.2021).

3. Ismagilova E.I. Osobennosti rasprostraneniya muzykal'no-fol'klornykh traditsiy chuvashy Sibiri v sravnenii s materikovoy territoriei ikh bytovaniya [Peculiarities of the distribution of musical folklore traditions of the Chuvash people of Siberia in comparison with the mainland territory of their existence (in Russian)]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 76–86.

4. Kondrat'ev M.G. Pulaslăkh valli uprasa khăvarmalla [Save for the future]. *Kommunizm çulêpe* [On the road of communism]. No. 112, 17.09.1983, pp. 3.

5. Kondrat'ev M.G. Pulaslăkh valli uprasa khăvarmalla [Save for the Future]. *Kommunizm çulêpe* [On the Road of Communism]. No. 113, 20.09.1983, pp. 4.

6. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka v zerkale paralleley: k probleme Volgo-Ural'skoy muzykal'noy tsivilizatsii* [Chuvash Music in the Mirror of Parallels: to the Problem of the Volga-Ural Musical Civilization]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2018. 447 p.

7. 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.

8. Korovushkin D.G. *Chuvashi v Zapadnoy Sibiri. Rasselenie i chislennost' v kontse XIX–XXI vekakh* [The Chuvash in Western Siberia. Settlement and number in the end of XIX–XXI centuries]. Novosibirsk: Institut arkheologii i etnografii Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk, 2009. 188 p.

9. Shakhov P.S. K izucheniyu lokal'nykh fol'klornykh traditsiy narodov Povolzh'ya avtokhtonogo i sibirskogo bytovaniya (o proekte po sozdaniyu interaktivnogo atlasa zvuchashchikh tekstov) [Towards the Study of Local Folklore Traditions of the Peoples of the Volga Region in Autochthonous and Siberian Spoken Word (about the project on the creation of the interactive atlas of the sound texts)]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 87–101.

10. Anisimov N., Pchelovodova I., Sofronova E. Migrant and autochthonous traditions within udmurt folksong (on the example of the Siberian udmurt). *Journal of Ethnology and Folkloristics*. 2020. No. 1 (14), pp. 85–110.

About the authors:

Ekaterina I. Ismagilova, PhD (Arts), Senior Researcher, Folklore Sector of the Peoples of Siberia, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5135-865X**, zhimul@inbox.ru

Elena V. Fedotova, PhD (Philology), Issuing Editor of the Chuvash State Institute of Humanitarian Studies (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0002-3479-7455**, elena.fedotova.73@inbox.ru



**И.М. ГАЗИЕВ**

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931)

В статье на основе выявленных каталогов и граммофонных пластинок впервые рассматриваются аудиодокументы татарской музыки раннего советского периода, охватывающие временные рамки с 1923 по 1931 год. Анализируются граммофонные записи исполнителей, музыкантов, творческих коллективов этого периода, рассматривается их репертуар. Новизна работы обусловлена привлечением архивных документов, каталогов грампластинок, которые впервые вводятся автором в научный оборот. Историческую ценность представляют самые первые, сохранившиеся на сегодняшний день, записи татарских народных песен «Шам-Шариф» и «Аул-Куи» в исполнении А. Измайловой. Особый интерес представляют аудиоматериалы Первого московского хора под управлением А.Ф. Головинского с оригинальной трактовкой татарских народных песен «Малина» и «Такмак». Автором также обнаружена информация о первой масштабной звукозаписи в 1930 году в Москве татарских и башкирских деятелей музыкальной культуры: композиторов С. Сайдашева и С. Габяши, исполнителей С. Айдарова, Г. Альмухаметова, Г. Кайбицкой. Выявленные аудиоматериалы расширяют диапазон изучения истории татарской музыки в грамзаписи первой половины XX века.

Ключевые слова: грамзапись татарской музыки, граммофонная пластинка, «Муз-трест», татарские исполнители, татарская песня, С. Садыкова, А. Измайлова.

Для цитирования / For citation: Газиев И.М. Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 147–156. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.147-156

IDRIS M. GAZIEV

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Tatar Music of the Early Soviet Period Recordings (1923-1931)

The article based on the identified catalogues and gramophone records first considers audio documents of Tatar music of the early Soviet period, covering the time frames since 1923 up 1931 and analyzes gramophone recordings of performers, musicians, creative collectives of this period, their repertoire. The novelty of the work is due to the involvement of archival documents, catalogues of records, which are introduced by the author into scientific circulation for the first time. The very first recordings of the Tatar folk songs “Sham-Sharif” and “Aul-Kui” performed by A. Izmailova are of historical value. The

audio materials of the First Moscow Choir conducted by A.F. Golovinsky with original interpretations of the Tatar folk songs “Raspberry” and “Takmak” present particular interest. In the process of auditory analysis of a gramophone record with the song “New Dense Forest”, the name of the true performer, S. Sadykova, was revealed for the first time.

The author also found the information about the first large-scale sound recording of Tatar and Bashkir workers of musical culture in Moscow in 1930: composers S. Saydashev and S. Gabyashi, performers S. Aidarov, G. Almukhametov, G. Kaibitskaya. The author also found information about the first large-scale sound recording in 1930 in Moscow of Tatar and Bashkir figures of musical culture: composers S. Saydashev and S. Gabyashi, performers S. Aidarov, G. Almukhametov, G. Kaibitskaya.

The revealed audio materials expand the range of studying the development of Tatar music in the first half of the XX century recording.

Keywords: recording of Tatar music, gramophone record, “Muz-treut”, Tatar performers, Tatar song, S. Sadykova, A. Izmailova

Граммфонная запись, появившаяся в начале XX века, получила широкое распространение и на территории Российской империи. Внушительные тиражи выпускаемых пластинок, граммофонов и патефонов, доступные цены способствовали тому, что они заняли прочное место в быту самых широких слоёв населения, в том числе и в среде городских татар.

После Октябрьской революции, к началу 1920-х годов, в стране в обращении находилось огромное количество граммофонных пластинок и воспроизводящих аппаратов. Таким образом, «наличие такой традиции создавало благоприятные условия для использования грамзаписи в новых целях, поставленных Советской властью» [5, с. 76]. Радиовещание находилось в стадии становления, а привычная для потребителя грампластинка «...привлекала естественное внимание государственных органов, ответственных в структуре советского государства за пропагандистскую деятельность» [там же]. К этому времени из иностранных граммофонных предприятий только три фабрики продолжали свою деятельность: фабрика «Пишущий Амур» английской компании «Граммфон», французская фирма

«Пате» и «Русское акционерное общество граммофонов» (РАОГ) [2, с. 75]. К концу 1922 года все они объединяются в «Фабрику 5-летия Октября».

Изменения коснулись, прежде всего, содержания грамзаписей. Из репертуара выпускаемых граммофонных пластинок исчезают записи культового (религиозного) характера, а также всё то, что могло быть истолковано как прославление самодержавия и старого уклада жизни [там же, с. 77]. Появляются первые записи речей выдающихся руководителей страны, песни с революционным содержанием, оркестровая музыка с революционными темами. Показательно, что для прессовки основной массы грампластинок использовались матрицы дореволюционных записей.

В данной статье автором впервые предпринята попытка изучения записей татарской музыки раннего советского периода, охватывающего временные рамки с 1923 по 1931 год. Цель статьи – расширить границы изучения татарской музыкальной культуры за счёт введения в научный оборот ранее не исследованных граммофонных записей того времени. Актуальность и новизна заключаются в привлечении архивных материалов, каталогов



грампластинок как важных источников в изучении истории грамзаписи татарской музыки первой половины XX века.

Информация о самых первых записях татарских песен раннего советского периода была выявлена автором в «Каталоге объединения “Грампластинка” за 1923 год», реконструированном известным уфимским коллекционером, исследователем истории грамзаписи первой половины XX века Е. Паскудским [13]. В этом каталоге несколько татарских записей. Самая первая – это «Татарская песня» (№ 1010) в исполнении женского голоса и фортепиано. К сожалению, название песни и имя исполнительницы в каталоге не зарегистрированы. Не имеют названия также и последующие две записи – это «Татарская песня» (№ 1098) в исполнении хора без сопровождения и «Хоровая песня» (№ 1099) в записи Хора казанских татар.

Интересна информация о записи татарской песни (как написано в каталоге – казанской) «Аманат» (№ 1106) («*Аманат*» – завещание) в исполнении Московского вокального квартета под управлением Северского в сопровождении фортепиано. Напомним, что Северский (настоящая фамилия – Скородумов) Михаил Константинович (1882–1954) был известным русским певцом (тенор) и гусляром, артистом хора Большого театра и руководителем организованного им Московского вокального квартета, в репертуар которого кроме русских народных песен входили также песни народов мира [8, с. 899], в том числе и татарские.

Ещё один источник – это «Каталог граммофонных записей “Фабрики 5-летия Октября” Музпреда Н.К.П.» [4, с. 5], включающий в себя первые зафиксированные образцы с 1918 по 1924 год, а также множество голосов дореволюционных исполнителей. Первый раздел данного каталога, так называемый «Револу-

ционный репертуар», завершают две татарские песни. После речевых записей Ленина, Луначарского, Троцкого, Антонова-Овсеенко в подразделе «Пение и хор» расположено девять номеров в исполнении «Хора курсов МосГИКО под управлением Головинского»¹. После записи песни донских казаков «Ой, да, ты, подуй, подуй» (Хо-136) идут записи татарских песен под каталожными номерами: Хо-137 «Малина» (бытовая татарская песня) и Хо-138 «Такмак» (татарская плясовая), что является примером включения в репертуар творческих коллективов столицы песен народов СССР. В фондах Российского государственного архива фонодокументов (РГАФД) автором выявлены граммофоны (металлические матрицы) этих записей².

В 1925 году начинает свою деятельность новое предприятие под названием «Фабрика памяти 1905 года», основанное на базе дореволюционной фабрики «Русское акционерное общество граммофонов» (РАОГ). В результате появляется новый репертуар, увеличивается производство грампластинок. В прошлое уходит так называемая «акустическая эра» в звукозаписи, в практику вводится использование микрофона, что позволяет расширить диапазон записываемых частот и осуществлять работу более качественно.

С 1928 года организация под названием «Муз-трест» начинает серию записей музыкальных номеров на грампластинки формата «гранд» на «Фабрике памяти 1905 года». Как отмечает исследователь П. Грюнберг, новая система матричной нумерации этих записей начата не позднее октября 1928 года, возможно, ещё в сентябре [1, с. 180]. По его данным, именно к 1928 году относятся записи под матричными номерами 1–135.

В изучении истории татарской музыки граммофонные пластинки несут ценную

информацию, зафиксированную на этикетке, на зеркале пластинки и на самой звуковой дорожке. В фондах Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (ИЯЛИ – Казань) автором статьи была выявлена граммофонная пластинка с записями татарских народных песен в исполнении певицы Асии Измайловой (1903–1993), в будущем народной артистки ТАССР, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. На этикетке грампластинки указано: «Муз-трест» ВСНХ³, «Электро-запись», фабрика «Памяти 1905 года». Имя исполнительницы на этикетке – Ася Измайлова. На одной стороне пластинки под матричным номером 14 записан образец татарской протяжной лирики – «старая татарская песня» «Шам-Шариф» (кат. № 2343)⁴. При слуховом анализе обращает на себя внимание тембр низкого голоса певицы (меццо-сопрано). Украшенная мелизматикой мелодия в пении А. Измайловой отражает традиции исполнения протяжной лирики татар. На другой стороне пластинки под матричным номером 15 – татарская народная песня «Аул-Куи» («*Авыл көе*» – «Деревенский напев»), по жанру относящаяся к умеренным песням. Обе эти песни записаны в сопровождении фортепиано.

Таким образом, эти аудиодокументы А. Измайловой являются самыми первыми, сохранившимися на сегодняшний день, татарскими записями раннего советского периода и представляют историческую ценность⁵. В фондах РГАФД автором выявлена граммофонная пластинка с этими записями и граммофонный оригинал фонограммы песни «Шам-Шариф»⁶.

В 1930 году объединение «Муз-трест» существенно активизирует свою деятельность. Большое внимание уделяется музыке и исполнителям из союзных республик, а также народам, проживающим на территории РСФСР. Благодаря инфор-

мации из каталога «Записи “Муз-треста” за 1930 год» [10] и обнаруженным грампластинкам выявлены имена исполнителей, музыкантов, творческих коллективов, оставивших свой след в истории татарской звукозаписи. Так, в частности, автором впервые вводятся в научный оборот ещё две выявленные граммофонные записи в исполнении коллектива под управлением Головинского, осуществлённые в марте 1930 года [12; 14]. Хоровой коллектив здесь указан под названием «Первый московский хор под управлением Александра Фёдоровича Головинского». На этикетке сохранившейся грампластинки «Муз-трест» ВСНХ (напечатано «Mus-Trust USSR») оказались те самые татарские народные песни из «Каталога 1924 года», но здесь они представлены под другими матричными номерами: «Малина» под № 764 и «Такмак» – под № 765⁷. На этот раз наличие самих записей позволяет говорить об оригинальном исполнении известных среди татар песен.

Так, шуточная песня «Малина» звучит в исполнении хора в унисон и солиста (баритон) в сопровождении фортепиано. Она является образцом проникновения интонаций русского мелоса, что вносит в татарскую песню новый колорит. В фондах РГАФД также выявлена запись татарской народной песни «Спелая малина» («*Пешикән малина*») в исполнении хора в сопровождении фортепиано, но уже под матричным номером 1037⁸. К сожалению, информация об исполнителях отсутствует.

При прослушивании записи песни «Такмак» на грампластинке «Mus-Trust USSR» оказалось, что это популярная в татарской городской культуре ещё в начале XX века плясовая песня-частушка «Апипа» («*Әпипә*» – имя девушки). При слуховом анализе записи этой песни слышен акцент в произношении татарских слов, что создаёт определённые трудно-



сти при расшифровке поэтического текста. Тем не менее текст некоторых куплетов понятен: «Бас, кызым, Әтипә, / Син басмасаң, мин басам, / Сезнең кызың тунда / Басып калыйм, ичмасам. / Бас, бас үзеңә / Күз тимәсен йөзеңә. / Безнең кызлар матур була, / Зифа буйлы булганга»./ Притопни, дочка Апипа, / Если ты не притопнешь – я притопну. / На свадьбе вашей дочери, / я хоть попляшу./ Топ, топни и сама, / Пусть не сглазят личико, / Наши девушки-красавицы, / статные и ладные.

Обращает на себя внимание своеобразная трактовка песни в сопровождении фортепиано и бубна. В исполнении используется ритмическое ускорение, дополненное притопами и хлопанием в ладоши.

В фондах РГАФД автором выявлены граморигиналы двух записей, осуществленных в марте 1930 года: песня казанских татар «Апипа» и песня оренбургских татар «Канари» («Кәнәри» – «Канарейка») (№ 847). Они записаны ансамблем Государственной музыкальной инструктивной передвижки Центрального дома самодеятельного искусства в городе и деревне им. Н.К. Крупской⁹. В каталоге 1930 года расположены записи ещё нескольких песен народов России в исполнении данного коллектива [10]. Всё это свидетельствует о том, что в конце 1920-х – начале 1930-х годов в стране исключительную важность обретала просветительская работа, уделялось большое внимание развитию самодеятельного искусства. Так называемые «передвижки» (передвижные коллективы) включали в свой агитационный репертуар не только русские песни, но и песни других народов, населяющих страну, в том числе и татарские.

Среди грамзаписей 1930 года особое внимание привлекает сессия из двенадцати песен каталога «Записи Музтреста, 1930 г.». Их исполняют известные в то

время татарские певцы-актёры, музыканты. Ситдик Айдаров (1895–1938) записал татарские народные песни «Аул кое» («Ауыл көе») (№ 1080) и «Галиябану» («Галиябану») (№ 1097). Являясь исполнителем заглавных ролей в музыкальных драмах выдающегося татарского композитора С. Сайдашева, С. Айдаров записывает в этой сессии песню Косаря из музыкальной драмы «Страна» («Ил») (№ 1098). Под каталожным номером № 1091 значится дуэт С. Айдарова с певицей, артисткой Татарского государственного академического театра (ТГАТ) Галией Кайбицкой (1905–1993) из музыкальной драмы «Наёмщик». Голос Г. Кайбицкой зафиксирован в грамзаписи исполнением татарской народной песни «Голубая шаль» («Зәңгәр шәл») (№ 1092). В каталоге находим имя ещё одной артистки ТГАТ – Марьям Рахманкуловой (1901–1990), в исполнении которой записаны песня Гульюзюм из музыкальной драмы С. Сайдашева «Наёмщик» (№ 1093) и популярная татарская народная песня «Таскира» («Тәскирә») (№ 1094). В ходе изучения каталога стало известно о существовании записи популярного певца, народного артиста БАССР, композитора, одного из авторов первых татарских опер «Рабочий» («Эшче») и «Сания» («Сания») Газиза Альмухаметова (1895–1938), работавшего в тот период в Казани. Под номером 1108 певец записал арию Зии из оперы «Сания».

Особый интерес представляют инструментальные записи татарских произведений. Из архивных материалов впервые узнаём об осуществлении записей своих произведений композитором, фольклористом, педагогом и хормейстером Султаном Габяши (1891–1942). Автором в фортепианном исполнении были записаны: «Сандугач» и Пляска из оперы «Сания» (№ 1099). Композитором С. Сайдашевым (1900–1954) в фортепианном переложении

нии была зафиксирована музыка балета из музыкальной драмы «Голубая шаль» («*Zəŋgär şal*») (№ 1100). Известный татарский музыкант, мандолинист Исмагил Илялов (1898–1992) во время этой сессии осуществил две записи: «Фантазии на татарские народные мелодии» (№ 1101) и «Муллагали и Бала Мишкин» («*Муллагали һәм Баламишкин*») (№ 1102). Надо отметить, что, по данным каталога, кроме Г. Альмухаметова в этой сессии участвовали также и башкирские исполнители Х. Ахметов и З. Ильбаева. Последовательность обнаруженных номеров позволяет предположить, что это была первая масштабная звукозапись в Москве татарских и башкирских деятелей музыкальной культуры.

В ходе поисков аудиоматериалов изучаемого периода в коллекции И. Хамитова в Казани автором статьи была обнаружена граммофонная пластинка объединения «Грампластрест» с записями татарских певиц Марьям Рахманкуловой и Сары Садыковой (1906–1986). На зелёной этикетке одной стороны пластинки напечатано: «НКТП СССР, Грампластрест. № 59740 (1190) “Новый дремучий лес”. Татарская песня. Обр. Любимова. исп. арт. татарск. Гос. Академ. театра Рахманкулова». На другой стороне – «НКТП СССР, Грампластрест. № 59630 (1614) “Зюльхиджа” башкирск. нар. песня. обр. Лобачёва. исп. Сара Садыкова».

При сравнительном анализе данных этикеток этой грампластинки и опубликованных каталогов удалось выяснить, что матричные номера изучаемых записей «Грампластреста» не были зафиксированы. В каталоге 1935 года (апрель–июнь), составленного В. Вэнглевичем [11], номера с 1000 по 2999 были пропущены, указаны только каталожные номера данных записей. Рассматриваемые записи с матричными номерами 1190, 1614 как раз

находятся в пределах данного пропуска. В ходе поисков было выявлено, что номера 1000–2999 были отпечатаны «Грампластрестом» с матриц «Муз-треста» и этикетки этих пластинок выделены светло-зелёным фоном. Таким образом, при изучении каталогов «Муз-треста» было обнаружено, что запись под номером 1190 относится к 1930 году, а под номером 1614 – к 1931 году.

В ходе слухового анализа песен, исполняемых М. Рахманкуловой и С. Садыковой на грампластинке, автор статьи пришёл к выводу о том, что звучит голос одной и той же исполнительницы – С. Садыковой. На это указывают особенности тембра голоса певицы – колоратурное сопрано флейтового, серебристого звучания (у М. Рахманкуловой – меццо-сопрано), манера звуковедения, характерная мелизматика. Видимо, на каком-то этапе процесса звукозаписи и регистрации произошла техническая ошибка, и запись песни «Новый дремучий лес» в каталоге и на этикетке пластинки напечатана с указанием имени М. Рахманкуловой. Выявленный автором в РГАФД граморигинал записи песни «Новый дремучий лес» (№ 1190), где исполнительницей указана С. Садыкова, является подтверждением данного вывода автора¹⁰. Во время этой сессии С. Садыковой были записаны также песни «Девушка Бибкай» («*Бибкәй кыз*») (№ 1191), «Баек» («*Баек*») (№ 1192), «Песня борьбы» («*Көрәш жыры*») (№ 1193) [10]. Последовательность матричных номеров четырёх записей также подтверждает эту точку зрения.

Надо отметить, что в годы учёбы С. Садыковой в Московской государственной консерватории (1922–1928) педагог, профессор М.Г. Цебущенко, наряду с произведениями западноевропейских и русских композиторов, включала в её репертуар башкирские и татарские народные песни,



сохраняя природную красоту голоса своей ученицы, национальный колорит, народные исполнительские традиции. В песенном багаже С. Садыковой – «Зюльхиджа» («*Зөлхижә*»), «Шауракай» («*Шәүрәкәй*»), «Уел» («*Уел*»), «Газизакай-балдыз» («*Газизәкәй-балдыз*»), «Салкын чишмә» («*Салкын чишмә*»), «Баек» («*Баек*»), «Эрбет» («*Эрбет*») [3, с. 31].

Автором выявлены также две записи С. Садыковой, выпущенные в самом начале 30-х годов XX века на грампластинках с дизайном этикетки на английском языке “SovSong” (Made in USSR). Реализовывались такого рода пластинки через магазины «Торгсина» (Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами). На грампластинке певицей записаны татарские народные песни «Эрбет» («*Эрбет*») (№ 2691) и «Газиза балдыз» («*Газизә балдыз*») (№ 2694) [15].

На этикетках обнаруженных записей С. Садыковой привлекают внимание фамилии авторов обработок исполняемых песен – Любимов и Лобачёв. Песня «Новый дремучий лес» на грампластинке звучит в обработке Любимова Григория Павловича (1882–1934), известного русского и советского этнографа [7, с. 353]. Записи распространённой среди татар башкирской народной песни «Зюльхиджа» (№ 1614), а также песен «Эрбет» и «Газиза балдыз» в исполнении С. Садыковой представлены в обработке Лобачёва Григория Григорьевича (1888–1953), известного композитора, пианиста, участника этнографических экспедиций в республиках СССР и в автономных республиках РСФСР [там же, 312]. Г.Г. Лобачёв – автор многих обработок песен народов СССР, в том числе татарских и башкирских.

Особый интерес в записях С. Садыковой представляет имя аккомпаниа-

тора Н.Г. Вальтера. Заслуженный артист РСФСР Вальтер Наум Геннадиевич (1902–1980) – известный советский пианист, в период с 1928 по 1961 год являлся концертмейстером и солистом Всесоюзного радио, выступал в ансамбле с ведущими советскими и зарубежными артистами: Его партнерами были: скрипач Л.Б. Коган, виолончелисты М. Марешаль, П. Фурнье, А. Навара [6, с. 660]. Ряд граммофонных записей Н. Вальтер осуществил с С. Лемешевым, аккомпанировал П. Лисициану, солистам Большого театра И. Петрову, И. Козловскому. Всё это указывает на высочайший уровень музыканта-аккомпаниатора, в ансамбле с которым выступала на концертах молодая татарская певица С. Садыкова и записывала народные песни на граммофонные пластинки.

Таким образом, граммофонные записи татарской музыки раннего советского периода, с 1923 по 1931 год, свидетельствуют о растущем интересе исполнителей и творческих коллективов к татарской музыке – как к народной, так и к вокальным сочинениям татарских композиторов. Благодаря широкому распространению граммофонных пластинок голоса исполнителей того периода стали известны и популярны в СССР.

Проделанная поисковая работа – это лишь начало деятельности по выявлению исполнителей, сыгравших значительную роль в развитии музыкальной культуры Татарстана. Имена многих из них уходят из памяти старшего поколения. Сохранить их для будущих поколений, установить историческое значение национальных музыкантов в общем процессе развития отечественной многонациональной культуры – в этом видится одна из главных задач такой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ МосГИКО – «Московское губернское инвалидное кооперативное объединение» при Московском отделе социального обеспечения. В годы новой экономической политики (нэп) такого рода кооперативы и артели имели налоговые льготы и занимались различными видами частного предпринимательства.

² «Малина», татарская народная песня. РГАФД. Арх. № ф. 6, оп. 2 «г», ед. уч. 18 «а» (пр. № Ох137); «Такмак», татарская народная песня. Арх. ф. № 6, оп. 1 «г», ед. уч. 44 (пр. № Ох138).

³ ВСНХ – Высший союз народного хозяйства РСФСР.

⁴ «Шам-Шариф» – «Шәмшәриф» – так называли в старину среди татар восточный город Дамаск.

⁵ Интерес представляют некоторые данные об А. Измайловой, оказавшейся в поле зрения организаторов советской грамзаписи. А. Измайлова родилась в Симбирске, после окончания педагогических курсов работала учителем татарских школ. В годы Гражданской войны А. Измайлова в качестве певицы выступает перед отрядами красноармейцев. Из воспоминаний генерал-лейтенанта Я.Д. Чанышева: «Мы слушали в исполнении Асии Измайловой татарские народные и революционные песни. Своим звучным голосом, словами и агитационными песнями Асия

призывала и вдохновляла нас на смертный бой с врагами молодого Советского государства» (цит. по: [9, с. 184]). В августе 1928 г. в Казани её голосом восхищался М. Горький. В октябре того же года нарком просвещения А.В. Луначарский рекомендовал направить певицу в Москву для работы в области радиовещания и «в области этнографических концертов, которые мы предпринимали в самом широком масштабе» [там же].

⁶ «Шам-Шариф», старинная народная песня. РГАФД. Арх. № Г-20029, пр. № 15; «Шам-Шариф», народная песня. Арх. ф. № 7, оп. 4 «г», ед. уч. 2, (пр. № 14).

⁷ Во время этой сессии, перед татарскими песнями, Первым московским хором под управлением А.Ф. Головинского были записаны «Запорожский марш» № 761, «Всегда готов» (Гимн пионеров) № 762 и «Комсомолецкий марш» (Низвергнута ночь) № 763.

⁸ «Пешкэн малина», татарская песня. РГАФД. Арх. ф. № 7, оп. 5 «г», ед. уч. 77 (пр. № 1037).

⁹ «Апипа», песня казанских татар; «Канари», песня оренбургских татар. РГАФД. Арх. ф. № 7, оп. 4 «г», ед. уч. 304 (пр. № 846).

¹⁰ «Новый дремучий лес», народная песня. С. Садыкова. РГАФД. Арх. ф. № 55, оп. 1 «г», ед. уч. 77 (пр. № 1190).

ЛИТЕРАТУРА

1. Грюнберг П.Н. История начала грамзаписи в России. Янин В.Л. Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». М.: Языки славянской культуры, 2002. 736 с.

2. Железный А.И. Наш друг – грампластинка: записки коллекционера. Киев: Музычна Україна, 1989. 279 с.

3. Зэйнашева Г.Х. Сара Садыкова. Казан: Татар китап нәшрияты, 1996. 144 б.

4. Каталог граммофонных записей «Фабрики 5-летия Октября» Музпреда Н.К.П. М.: Мосполиграф, 1924. 76 с.

5. Коляда В. Аудиодокументы в коммуникационной среде СССР 1920–30-х годов // Советская власть и медиа: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 76–88.

6. Музыкальная энциклопедия. Т. 1 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. 1072 стб.



7. Музыкальная энциклопедия. Т. 3 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. 1104 стб.
8. Музыкальная энциклопедия. Т. 4 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. 976 стб.
9. Садыкова М. «Свобода любит красоту, а красота – свободу» (к 110-летию со дня рождения певицы А. Измайловой) // Гасырлар авазы – Эхо веков. 2013, № 3/4. С. 183–187.
10. Вэнглевиц В. Записи Муз-треста 1930 года, 2018 // URL: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=21208&image=1 (дата обращения 05.10.2020).
11. Вэнглевиц В. Записи фирмы Грампластрест 1935 года, 2020 // URL: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=19587&image=1 (дата обращения 11.09.2021).
12. Малина, народная песня // URL: http://www.russian-records.com/details.php?image_id=40593 (дата обращения 12.01.2022).
13. Паскудский Е.А. Каталог объединения “Граммопластинка” за 1923 год. Уфа, 1988. 11 с. (рукопись) // URL: http://www.russian-records.com/details.php?image_id=44302 (дата обращения 10.11.2021).
14. Такмак, народная песня // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=40594 (дата обращения 15.12.2021).
15. Эрбет, народная песня // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=67151 (дата обращения 20.09.2021).

Об авторе:

Газиев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

REFERENCES

1. Gryunberg P.N. *Istoriya nachala gramzapisi v Rossii. Yanin V.L. Katalog vokal'nykh zapisey Rossiyskogo otdeleniya kompanii «Grammofon»* [History of the beginning of gramophone recording in Russia. Yanin V.L. Catalogue of Vocal Recordings of the Russian Gramophone Company]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 736 p.
2. Zheleznyy A.I. *Nash drug – gramplastinka: zapiski kollektionera* [Our Friend the Gramophone: Notes of a Collector]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1989. 279 p.
3. Zəynasheva G.Kh. *Sara Sadykova* [Sara Sadykova]. Kazan: Tatar kitap nəshriyaty, 1996. 144 p.
4. *Katalog grammofonnykh zapisey «Fabriki 5-letie Oktyabrya» Muzpreda Narodnogo komissariata prosveshcheniya* [Catalogue of gramophone records of the “Factory for the 5th Anniversary of the October Revolution” of the People’s Commissariat of Education]. Moscow: Mospoligraf, 1924. 76 p.
5. Kolyada V. *Audiodokumenty v kommunikatsionnoy srede SSSR 1920–30-kh godov* [Audiocdocuments in USSR communication environment of 1920–30s]. *Sovetskaya vlast' i media: sbornik statey* [Soviet power and media: collection of articles]. Edited by H. Günter and S. Hansgen. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt, 2006, pp. 76–88.
6. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 1* [Music Encyclopaedia. Volume 1]. Chief editor Y.V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. 1072 columns.
7. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 3* [Music Encyclopaedia. Volume 3]. Chief editor Y.V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. 1104 columns.

8. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 4* [Music Encyclopaedia. Volume 4]. Chief editor Y.V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya. entsiklopediya, 1978. 976 columns.
9. Sadykova M. «Svoboda lyubit krasotu, a krasota – svobodu» (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya pevitsy A. Izmaylovoy) [“Freedom loves beauty and beauty loves freedom” (to the 110th anniversary of the singer A. Izmailova)]. *Gasyrlar avazy – Ekho vekov* [Echo of centuries]. 2013, No. 3/4, pp. 183–187.
10. Venglevich V. *Zapisi Muztresta 1930 goda, 2018* [Musztrest records of 1930, 2018]. URL: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=21208&image=1 (05.10.2020).
11. Venglevich V. *Zapisi firmy Gramplastrest 1935 goda, 2020* [Gramplastrest recordings, 1935, 2020]. URL: https://www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=19587&image=1 (11.09.2021).
12. *Malina, narodnaya pesnya* [Raspberry, folk song]. URL: http://www.russian-records.com/details.php?image_id=40593 (12.01.2022).
13. Paskudskiy E.A. *Katalog ob"edineniya "Grammoplastinka" za 1923 god* [Catalogue of “Grammoplastika” association for 1923]. Ufa, 1988. 11 p. (manuscript) // URL: http://www.russian-records.com/details.php?image_id=44302 (10.11.2021).
14. *Takmak, narodnaya pesnya* [Takmak, folk song]. URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=40594 (15.12.2021).
15. *Erbet, narodnaya pesnya* [Bad, folk song]. URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=67151 (20.09.2021).

About the author:

Idris M. Gaziev, PhD, Professor at the Department of Vocal Art of the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com



**А.М. АЙТКУЛОВ***Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0001-8271-2359*

Традиции башкирских сэсэнов и интенсивный курс обучения на курае

Искусство древних сэсэнов – башкирских певцов, поэтов и сказителей – древнейший вид народного художественного (музыкально-поэтического) творчества. Одновременно это была форма национальной образовательной и воспитательной традиции. Практическое воспроизведение принципов художественной коммуникации сэсэнов является актуальным в контексте угасания народной художественной традиции в рамках современных форм бытования культуры. Характеризуемая в предлагаемом обзоре методика интенсивного обучения игре на курае направлена на воспитание не профессиональных музыкантов – мастеров сценического исполнения на народном инструменте, а исполнителей, непосредственно живущих в народной среде. Общая идея и методика авторского курса инспирированы традицией башкирских сэсэнов, подразумевают коллективное обучение. Оно протекает в сжатые сроки и охватывает большое количество молодых национальных музыкантов. Информативная значимость обзора связана с популяризацией педагогического новаторства, несущего в своей методической части не только технологию педагогической работы, но и важную этическую и воспитательную составляющую.

Ключевые слова: башкирские сэсэны, курай, национальные инструменты, музыкальное воспитание, интенсивное обучение.

Для цитирования / For citation: Айткулов А.М. Традиции башкирских сэсэнов и интенсивный курс обучения на курае // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 157–162. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.157-162

AZAT M. AITKULOV*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0001-8271-2359*

Traditions of Bashkir Sesen and intensive course of kurai learning

The art of ancient sesens – Bashkir singers, poets and storytellers – is the most ancient type of folk artistic (musical and poetic) creative work. At the same time it was a form of the national educational and upbringing tradition. Practical reproduction of the artistic communication principles of the sesens is relevant in the context of folk art tradition extinction in the modern forms of cultural life framework. The method of intensive training to play the kurai, described in the informational report, is aimed at

training not professional artists – masters of stage performance on a folk instrument, but performers who live directly in the folk environment. The general idea and methodology of the author's course are inspired by the tradition of Bashkir sesens and imply collective training. It proceeds in short terms and involves a considerable quantity of young national musicians. Informative significance of the report is connected with popularizing pedagogical innovation, bearing in its methodical part not only technology of pedagogical work, but also important ethical and educational component.

Keywords: Bashkir sesens, kurai, national instruments, musical education, intensive training.

Необходимость обучения башкирской молодёжи игре на курае была осознана в Республике Башкортостан несколько десятилетий назад, к последней четверти минувшего столетия. Она была вызвана ситуацией, которую в разное время переживали все национальные республики, – постепенным угасанием народной художественной традиции в условиях новых форм бытования современной культуры. Относительно башкирского этноса эта проблема концентрировалась прежде всего вокруг курая, искусство игры на котором было стержневой скрепой важнейших сторон духовной жизни народа: художественной, воспитательной, образовательной.

С кураем было связано и искусство сэсэнов. В устных преданиях народных певцов-сказителей осуществлялась художественная актуализация исторической памяти. На примерах воспеваемых событий и героических личностей строилось национально-патриотическое, эстетическое и этическое воспитание. Незамысловатый народный инструмент принимал активное участие в праздниках, массовых обрядах, вместе с тем он был и голосом возвышенных индивидуально-философских созерцаний. Не случайно инструмент называли «душой народа».

Новые цивилизационные формы художественной (в частности, музыкальной) коммуникации шаг за шагом разрушали установившиеся связи культурного обще-

ния, обрывали нити народного воспитания и просвещения. В 70-х годах прошлого столетия единственно возможным выход из создавшегося положения виделся в организации профессионального обучения на народном инструменте, в создании отделений курая в музыкальных учебных заведениях. Активный инициатор этой идеи народный артист РБ, лауреат премии им. Салавата Юлаева Г.З. Сулейманов стал первым педагогом класса курая Уфимского училища искусств. Для того времени подобное решение по сохранению народных исполнительских традиций казалось верным. Талантливые молодые люди, принятые на обучение, впоследствии становились известными исполнителями и педагогами, прославившими башкирский народный инструмент на весь мир¹.

Однако в воспитании музыканта-кураиста в рамках академического учебного заведения сказывалась своя специфика. В результате обучения формировался профессиональный музыкант сценического, концертного плана, а вместе с ним – новая культурная страта профессиональных исполнителей на народных инструментах в рамках тех же форм современной культуры. В подлинно народную среду возвращались лишь «отголоски» профессиональной подготовки кураистов.

Разработанная автором этих строк методика интенсивного обучения игре на курае имеет несколько иную цель. Сегодня уже нет острой необходимости «сохранять»



народное исполнительство на курае, как и сам инструмент в его активной форме музыкально-творческого существования. Нынешняя задача скорее видится в распространении курайной традиции в её исконной среде – в народе. Практическими формами достижения этой цели, а также её историческим основанием может служить древнее искусство башкирских сэсэнов, к творчеству которых курай имел непосредственное отношение. Для общения с молодыми людьми в рамках интенсивного обучения пример сэсэнов оказывается важным: народный инструмент становится частью комплексного и живого общения, в котором неразрывно присутствуют игра, пение, рассказ, поэтические повествования, размышления. Репертуар курая предоставляет для такой работы богатейшие возможности: практически каждая песенная мелодия курая неотделима от своей истории – повествования о представленных в ней героях и событиях. Подобными историями-легендами окружены и танцевальные мелодии.

Таким образом, общехудожественной основой интенсивного курса послужила просветительская практика древних сказителей, пример которых чрезвычайно важен для формирования исходной заинтересованности учеников в овладении инструментом, усилении у них ещё не утраченного чувства причастности курая к духовной национальной традиции. Что касается практической части интенсивного курса, то здесь искусство сэсэнов обнаружило себя: 1) в устной (безнотной) передаче информации; 2) в отсутствии инструктивного музыкального материала (гамм или этюдов), то есть в непосредственной работе над мелодией песни; 3) в коллективной форме педагогического общения. В устном обучении преобладает метод показа, терпеливой иллюстрации и повторения. При этом живой контакт с каждым учени-

ком сохраняется несмотря на присутствие в учебной группе до тридцати учеников. Материалом занятий сразу становится народная мелодия, как правило, уже знакомая учащимся. Здесь важным оказывается выбор мелодий для разучивания, их последовательность. Принцип «от простого к сложному» основывается на внимании к тесситурному строению напева (игра в удобном регистре), синтаксису (учёт возможности детского или юношеского дыхания, достаточного для продолжительности музыкальных фраз), техническим трудностям (учёт размера детской руки, подвижности пальцев) и так далее.

Сложным для обучения оказывается техника звукоизвлечения и принцип распределения дыхания. В методическом плане здесь также помогает показ, в художественном же – вновь сама народная традиция и просветительская практика сэсэнов. В их искусстве исполнение на курае было неотделимо от пения и певческого дыхания. Поэтому в построении мелодических фраз для достижения художественной красоты и дыхательной рациональности необходима выработка чувства идентичности игры и пения. Именно так, как поющий инструмент, курай и мыслился в народе.

Достижению главной цели курса – распространению исполнительства на курае в его исторической среде и традиционных формах – служат ещё такие качества, как краткосрочность (обычный курс составляет две недели) и интенсивность (за период обучения ученики осваивают до 15-18 мелодий). Как и древнему сэсэну, руководителю такого курса приходится много ездить по различным районам Башкортостана, более отдалённым местам компактного проживания башкир. Выпускники курса не ставят себе задачу стать профессиональными музыкантами. Курай для них оказыва-

ется средством широкого общения, мощником активной социальной адаптации. Молодых людей в умении играть на курае притягивает возможность быть «душой коллектива», лидером сообще-

ства, но, пожалуй, главное – обретение способности художественного выражения, передачи другим возвышенных мыслей о красоте мира и одухотворённого человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье (раздел «Литература») приводится список литературы, посвященной различным вопросам обучения игре на курае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. Уфа: Китап, 1996. 105 с.
2. Бадретдинов С. Башкирский курай // Ватандаш. 2000, № 1. С. 130–135.
3. Башкирское народное творчество. Песни и наигрыши / сост. Р.С. Сулейманов. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1983. 310 с.
4. Бахтизина Д.И., Каекбердин Н.М. Некоторые особенности исполнения башкирской озон-кюй на курае // Неделя науки 2007. Исторические и педагогические науки: науч. докл. регион. конф. Сибай: БашГУ, 2007. С. 78–81.
5. Гайнетдинов Ю. Курай и кураисты // Ватандаш. 2008, № 3. С. 100–116. На башк. яз.
6. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005, № 3. С. 27–32.
7. Зелинский Р.Ф. О программности в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1977. С. 6–41.
8. Зелинский Р.Ф. Обзор опубликованных нотаций башкирской народной музыки // Вопросы искусствоведения. Вып. 4. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1980. С. 10–18.
9. Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). М.: Гос. институт искусствознания, 2000. 212 с.
10. Китайгородская Г.А. Интенсивное обучение иностранным языкам. Теория и практика. М.: Высшая школа; Школа Китайгородской, 2009. 277 с.
11. Ли Вэньган. Педагогические методы и технологии интенсивного обучения иностранным языкам // Известия российского педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009, № 116. С. 175–178.
12. Кунафин Г.С. Башкирская литературная песенная поэзия XIX–начала XX веков: Проблемы формирования и развития жанровой системы. Уфа: БГУ, 1997. 155 с.
13. Нуриев Т.М., Нуриев А.Т. Учитесь играть на курае. Стерлитамак: Стерлитамакский гос. пед. ин-т, 1997. 78 с.
14. Павлоцкая Н.Э. История музыкальных инструментов. СПб.: КАРО, 2005. 176 с.
15. Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура. Уфа: БГПУ, 2010. 188 с.
16. Рахимов Р.Р. Курай: учебное пособие. Уфа: Китап, 1999. 448 с.
17. Сагитов М.М. Башкирские сказители и их эпический репертуар // Башкирский народный эпос. М.: Наука, 1977. С. 484–492.

Об авторе:

Айткулов Азат Минигалеевич, доцент кафедры традиционного музыкального исполнительства и этномузыкологии, декан факультета башкирской музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8271-2359**, 89273410791@mail.ru

REFERENCES

1. Akhmetzhanova N.V. *Bashkirskaya instrumental'naya muzyka. Nasledie* [Bashkir instrumental music. Heritage]. Ufa: Kitap, 1996. 105 p.
2. Badretdinov S. Bashkirskiy kuray [The Bashkir kurai]. *Vatandash* [Compatriot]. 2000, No. 1. pp. 130–135.
3. *Bashkirskoe narodnoe tvorchestvo. Pesni i naigryshi* [The Bashkir folklore. Songs and playing songs]. Compiled by R.S. Suleymanov. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1983. 310 p.
4. Bakhtizina D.I., Kaekberdin N.M. Nekotorye osobennosti ispolneniya bashkirskoy ozon-kyuy na kurae [Some Peculiarities of Performing Bashkir Ozon-kyu on Kurai]. *Nedelya nauki 2007. Istoricheskie i pedagogicheskie nauki: nauchnye doklady regional'noy konferentsii* [Week of Science 2007. Historical and pedagogical sciences: scientific reports of the regional conference]. Sibay: Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet, 2007, pp. 78–81.
5. Gaynetdinov Yu. Kuray i kuraisty [Kurai and kurais]. *Vatandash* [Compatriot]. 2008, No. 3, pp. 100–116. In Bashkir.
6. Zelinskiy R.F. Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya traditsiya kak muzykal'nyy i dukhovnyy fenomen [The Bashkir folk instrumental tradition as a musical and spiritual phenomenon]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2005, No. 3, pp. 27–32.
7. Zelinskiy R.F. O programmnosti v bashkirskoy narodnoy instrumental'noy muzyke [On Programmeability in Bashkir Traditional Instrumental Music]. *Voprosy muzykovedeniya. Vypusk 2* [Questions of musicology. Issue 2]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 6–41.
8. Zelinskiy R.F. Obzor opublikovannykh notatsiy bashkirskoy narodnoy muzyki [Review of published notations of the Bashkir folk music]. *Voprosy iskusstvovedeniya. Vypusk 4* [Questions of art history Issue 4]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1980, pp. 10–18.
9. Imamutdinova Z.A. *Kul'tura bashkir. Ustnaya muzykal'naya traditsiya («chtenie» Korana, fol'klor)* [The Culture of the Bashkirs. Oral Music Tradition (“Reading” of Koran, Folklore)]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 2000. 212 p.
10. Kitaygorodskaya G.A. *Intensivnoe obuchenie inostrannym yazykam. Teoriya i praktika* [Intensive teaching of foreign languages. Theory and Practice]. Moscow: Vysshaya shkola; Shkola Kitaygorodskoy, 2009. 277 p.
11. Li Ven'gan. Pedagogicheskie metody i tekhnologii intensivnogo obucheniya inostrannym yazykam [Pedagogical Methods and Technologies of Intensive Teaching of Foreign Languages]. *Izvestiya rossiyskogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Proceedings of Russian Pedagogical University named after A.I. Herzen]. 2009, No. 116, pp. 175–178.
12. Kunafin G.S. *Bashkirskaya literaturnaya pesennaya poeziya XIX – nachala KhKh vekov: Problemy formirovaniya i razvitiya zhanrovoy sistemy* [Bashkir literary song poetry of XIX – beginning of XX centuries: Problems of genre system formation and development]. Ufa: Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet, 1997. 155 p.

13. Nuriev T.M., Nuriev A.T. *Uchites' igrat' na kurae* [Learn to play the kurai]. Sterlitamak: Sterlitamakskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institut, 1997. 78 p.
14. Pavlotskaya N.E. *Istoriya muzykal'nykh instrumentov* [History of musical instruments]. St. Petersburg: KARO, 2005. 176 p.
15. Rakhimov R.G. *Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura* [Bashkir folk instrumental culture]. Ufa: Bashkirskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 2010. 188 p.
16. Rakhimov R.R. *Kuray: uchebnoe posobie* [Kuray: Textbook.]. Ufa: Kitap, 1999. 448 p.
17. Sagitov M.M. Bashkirskie skaziteli i ikh epicheskiy repertuar [Bashkir narrators and their epic repertoire]. *Bashkirskiy narodnyy epos* [The Bashkir folk epos]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 484–492.

About the author:

Azat M. Aitkulov, Associate Professor at the Traditional Musical Performance and Ethnomusicology Department, Dean of the Bashkir Music Faculty, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8271-2359**, 89273410791@mail.ru





М.В. ХОЛОДОВА, В.С. ПОНОМАРЁВА

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1411-1986
ORCID: 0000-0002-8542-8414*

Фортепианный цикл «Год» Ф. Хензель: к предыстории создания

Фанни Хензель, урождённая Мендельсон, сестра композитора Феликса Мендельсона – одна из ярких личностей в истории западноевропейской музыки, непризнанный гений эпохи романтизма. В последние два десятилетия наблюдается активизация зарубежной научной мысли по отношению к её наследию, а сочинения всё чаще появляются в репертуаре исполнителей. В отечественном музыковедении творчество Ф. Хензель ещё не получило всестороннего осмысления, многие произведения ждут своего исследователя. Особого внимания заслуживает фортепианный цикл “Das Jahr” («Год»). Фанни пишет его после путешествия в Италию (1839), ставшего переломным для её мировоззрения. Это обстоятельство определило ракурс данного исследования, цель которого – прочертить психологический «ландшафт» итальянской поездки в опоре на эпистолярное наследие композитора. Впервые вводятся в научный обиход данные исследований, ещё не переведённых на русский язык, среди которых основополагающими были труды М. Уилсон Кимбер, Л. Тодда, М. Бар-Шэни, А. Томпсон. Их изучение, где ценным было рефлексивное «живое слово» Фанни как маркер авторской «самопрезентации»¹, позволило расширить контекст появления цикла, глубже осмыслить личностные аспекты, нашедшие отражение в оригинальной музыкально-философской концепции произведения.

Ключевые слова: Фанни Хензель, женщины-композиторы, фортепианная музыка XIX века, немецкий романтизм, фортепианный цикл “Das Jahr” («Год»).

Для цитирования / For citation: Холодова М.В., Пономарева В.С. Фортепианный цикл «Год» Ф. Хензель: к предыстории создания // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 163–171. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.163-171

MARIA V. KHOLODOVA, VERA S. PONOMAREVA

*Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1411-1986
ORCID: 0000-0002-8542-8414*

Piano Cycle “Das Jahr” (A Year) by F. Hansel: From the History of Creating

Fanny Hansel, nee Mendelssohn, the sister of the composer F. Mendelssohn, is one of the creative personalities in the history of Western European music, an unrecognized genius of the Romantic era. In the last two decades, there has been an intensification of foreign scientific thought to her rich

heritage, and compositions are increasingly appearing in the performers' repertoire. In the Russian musicology the F. Hansel's creative work has not received comprehensive coverage yet, a lot of her compositions are waiting for their researcher. The piano cycle "Das Jahr" (A Year) deserves particular consideration. This opus was written by F. Hansel after a trip to Italy in 1839, which became a turning point in her world outlook. This circumstance has determined the perspectives of the given study, the purpose of which is to draw out the psychological "landscape" of the Italian trip in support of the composer's epistolary heritage.

For the first time, data from foreign studies that have not been translated into Russian are introduced into scientific use, among which the fundamental works were the works by M. Wilson-Kimber, L. Todd, M. Bar-Sheney, A. Thompson. Their study, where the most valuable was Fanny's reflective "living word" as a marker of the "author's self-presentation"¹, made it possible to expand the context of the appearance of the cycle, to comprehend deeper the personal aspects reflected in the original artistic concept of the composition.

Keywords: F. Hansel, women-composers, piano music of the 19th century, German romanticism, piano cycle "A Year".

Личность и творчество талантливой пианистки и композитора Фанни Хензель (Мендельсон) (1805–1847) представляет собой яркое явление в истории немецкого музыкального искусства XIX столетия. Наряду с К. Шуман и Л. Фарранк, Ф. Хензель – наиболее известная сегодня среди женщин-композиторов эпохи романтизма. Однако её многогранное наследие [7] начинает переживать ренессанс лишь спустя полтора столетия. За рубежом научный интерес к Хензель активизировался на рубеже XX–XXI вв., когда семейные архивы Мендельсонов стали доступны для специалистов. После долгого забвения появляется ряд биографических, исследовательских работ, в которых реконструируются этапы жизни и творчества Фанни. В последние десятилетия её произведения всё чаще звучат на концертных площадках, приоткрывая завесу музыкального мира и новаторских устремлений композитора. В России о Хензель даже в профессиональных кругах знают гораздо меньше, серьёзные отечественные исследования, посвящённые её творчеству, почти отсутствуют. Исключение составляет первая

и пока единственная диссертация Г.И. Пальян [2], объектом внимания которой стала камерно-вокальная музыка Ф. Хензель.

Особое место в архиве композитора занимает фортепианный цикл "Das Jahr" («Год», 1841), где концепция природного цикла стала фундаментом для раскрытия духовных аспектов человеческого бытия. В этом плане «Год», написанный Фанни задолго до создания знаменитых «Времен года» П.И. Чайковского (1876), представляет большой интерес. Появление "Das Jahr" сопряжено с одним из знаковых событий её жизни – поездкой в Италию в 1839 году. Ценная фактологическая информация на русском языке об «итальянском» периоде биографии Фанни, в том числе, аналитические наблюдения над музыкой цикла, представлены в работах Г.И. Пальян [2; 3], послуживших отправной точкой для данного исследования. Однако в более детальном плане творчество Ф. Хензель ещё не получило достойного осмысления, многие произведения могут представить значительный научный интерес. Особого внимания заслуживает предыстория фортепианного цикла



“Das Jahr” («Год»), написанного Фанни после путешествия в Италию, способствовало решительной трансформации её мировоззрения. Это обстоятельство определило цели и задачи предлагаемой статьи, авторы которой стремились обрисовать психологический «ландшафт» итальянской поездки и опирались при этом на ранее не востребованное, не переведённое на русский язык эпистолярное наследие Ф. Хензель.

Все биографы фиксируют, что к концу 1830-х гг. Хензель – уже известная фигура в музыкальном мире Берлина, организатор концертов “Sonntagsmusiken” («Воскресная музыка»), проходивших в салоне семейной резиденции Мендельсонов (см. подробнее: [2, с. 19–21]). Смирившись с требованиями отца оставить мысли о карьере пианистки и композитора – *«музыка для тебя <...> может быть только бездельницей, и никогда основой для бытия»* (цит. по: [10, с. 126–127]) – она всецело погрузилась в процесс работы салона. После отъезда Феликса в 1831 году Фанни получила свободу действий: сама занималась организацией мероприятий, включая составление программ, проводила репетиции. А. Томпсон в своей статье пишет, что Хензель иногда выходила на сцену не только как пианистка, но и в качестве дирижёра – весьма дерзкое решение для того времени. Сохранились воспоминания её современницы композитора и дирижёра Дж. Кинкель, выразившей восхищение талантами Фанни в письме: *«Я ценю исполнение Мендельсон-Хензель куда выше, чем исполнение величайших виртуозов <...> У неё своя, особенная манера дирижирования. Она может проникнуть в глубины музыки и показать их певцам и слушателям. Сфорцандо её миниатюрных ручек действует подобно электрическому току...»* (цит. по: [8, с. 13]). Однако всё это не могло заполнить душевную

пустоту Фанни, тяжело переживающей отсутствие широкого признания на поприще сочинительства. Таковы были гендерные «оковы» эпохи, туго «затянутые» и с помощью Феликса, резко выступавшего против публикации её произведений.

Следуя требованиям семьи, в 1829 году она вышла замуж за художника Вильгельма Хензеля. Фанни посчастливилось связать себя брачными узами с человеком, полностью принимавшим её мир, ведь он сам жил искусством. Чего только стоит такой факт, упоминаемый биографами: буквально на следующий день после свадьбы Вильгельм положил перед женой нотную бумагу, сказав: *«Ты должна сочинять»* [4, с. 130]. Из дневников Хензель также становится известно, что мечтой девушки было посетить Италию, которой она грезила с детства. Её интересовало буквально всё, что было связано с этой страной – культура, искусство, язык, природа [2, с. 24–25]. Как отмечает американский исследователь Л. Тодд, Фанни состояла в переписке с Я. Бартольди, дядей по линии матери, который был прусским консулом в Риме и узнавала от него об итальянских событиях, а также получала письма от своей тёти, Д. Шлегель, рассказывавшей племяннице о свежих новостях из Италии [10, с. 23–34]. Осуществить мечту Фанни смогла только после замужества и обретения финансовой независимости. Летом 1839 года её желание побывать в обожаемой Италии вспыхнуло с новой силой. Муж поддержал эту идею, и уже в конце августа Хензели отправились в путь. На протяжении всего путешествия Фанни вела дневник, отправляла письма семье в Берлин и Феликсу в Лейпциг. Написанные в эпистолярных традициях эпохи, они служат ценнейшим источником информации об этой «поездке мечты».

26 сентября чета Хензелей пересекла Альпы и, после непродолжительного пре-

бывания на озере Комо и в Монце, очутилась в Милане. Оттуда они отправились в Верону и Падую, о которых Фанни отзывалась нелестно, прежде всего потому, что города были в упадке, и даже знаменитые дворцы и музеи находились в запущенном состоянии. 12 октября Хензели прибыли в Венецию. Своё восторженное письмо в Берлин Фанни начинает цитатой из дорожного дневника И.В. Гёте, как в зеркале отразившей её собственные эмоции: *«Итак, в книге судеб на моей странице стояло, что в 1786 году двадцать восьмого сентября под вечер, по нашему времени в пять часов, мне суждено <...> впервые увидеть Венецию, и вскоре затем вступить в этот дивный город-остров, в эту “республику бобров”. И вот, благодарение Богу, Венеция для меня уже не только звук, не пустое слово...»* (цит. по: [1, с. 61]). «Королева Адриатики» покорила Фанни. В течение трёх недель супруги со скрупулёзностью искусствоведов изучали достопримечательности города, осматривали церкви, восхищались работами Тинторетто, Тициана, Веронезе. Следующим пунктом была Флоренция, а 26 ноября чета Хензелей прибыла в Рим. Вероятно, испытывая дефицит творческого общения, Фанни уже в начале декабря приняла участие в музыкальном вечере, устроенном в доме Л. Ландсберга (1807–1858), известного немецкого виолончелиста и коллекционера рукописей Бетховена, не так давно переехавшего в Италию. Последующие полгода, проведённые в Риме, она называла счастливейшими в своей жизни. Судьбоносным оказалось приглашение супругов 7 декабря на знаменитую виллу Медичи, поступившее от знаменитого французского художника, директора Французской Академии в Риме, Ж.-О.-Д. Энгра. Вилла и её жители сыграли ключевую роль в «римских каникулах» Фанни, где она прово-

дила многие вечера, исполняя музыку в окружении единомышленников. Именно там Хензель познакомилась с тремя французами, лауреатами Римской премии, композиторами Ш. Гуно, Ш. Буське и художником Ш. Дугассо [9, с. 279]. Вскоре вокруг Фанни и Вильгельма сформировался тесный круг друзей. Помимо французов туда входили прекрасная пианистка-любительница Ш. Тайгекон, родственница художника и скульптора Б. Торвальдсена, прусские художники А.Т. Каселовски, Э. Магнус и Ф.А. Эльзассер.

Жизнь супругов в Риме вращалась вокруг новых друзей: по утрам Вильгельм работал, после обеда они отправлялись на прогулки, а вечерами принимали гостей и музицировали вместе, либо сами отправлялись в гости. Одним из знаковых событий итальянской поездки стал февральский карнавал (1840), который Фанни всегда так хотелось увидеть своими глазами: *«Тем временем, мы продолжаем радоваться карнавалу, и это развлечение превзошло все мои ожидания»* (цит. по: [5, с. 4]). Под влиянием темпераментных французов с виллы Медичи Хензель постепенно сбрасывала с себя прусскую сдержанность. В последние два месяца «римских каникул» письма к семье всё чаще сообщают не только о внешних событиях, но и личных делах, об испытываемых ею чувствах, переживаемых внутренних переменах. Это разительно контрастирует со всей предыдущей корреспонденцией, где преобладали описания и обсуждения архитектуры, произведений искусства и пейзажей Италии. Став частым гостем на вилле, Фанни играла для новых друзей сонаты Л. Бетховена, знакомила с музыкой И.С. Баха, исполняла сочинения Феликса и свои собственные. В её письмах к матери есть такие строки, раскрывающие невероятный душевный подъем: *«...нельзя представить себе более благо-*



дарных слушателей. Ещё я много сочиняю; ничто не вдохновляет меня больше, чем признание, так же, как неодобрение вгоняет в уныние. Гуно в восторге от моей музыки, как едва ли кто-либо был» (цит. по: [9, с. 280]). Молодые французы стали постоянными спутниками супругов. Гуно, Бускье и Дугассо не скупилась на похвалу, высоко оценивая Фанни как пианистку и композитора, убеждая в необходимости публикации. В их лице она обрела пылких почитателей, о чём Хензель с удовольствием сообщает родным в Берлин: «Вечер я заканчивала концертом Баха, и публика буквально сходила с ума <...>. Гуно объявил, что потерял дар речи и не может найти слов, дабы выразить свою признательность. Немецкая музыка произвела на него колоссальное впечатление, подобное эффекту “разорвавшейся бомбы”» [там же, с. 281].

Обращает на себя внимание и другой факт из итальянской жизни, который свидетельствует о значительных переменах в мировоззрении Хензель. В работе М. Бар-Шэни [5] приводятся сведения о том, что в апреле супруги познакомились с французским живописцем и дипломатом Орасом Верне. Вильгельм однажды поведал ему о желании посетить Северную Африку. Ответом был недоуменный возглас Верне: «Две недели – и вы могли бы быть там...». А Фанни запишет в дневнике следующее: «...в счастливом легкомыслии, с которым француз мыслит внешние обстоятельства и управляет своей жизнью, есть что-то заразительное, и в тот момент я вправду не видела никаких препятствий, и стала искренне убеждать Вильгельма отправиться в Триест, а там – сесть на корабль. Тем не менее, пришлось уступить его серьезным возражениям. Почему мы, немцы, всегда ждем чего-то? Всегда даем моменту ускользнуть! Всегда опаздываем! Не можем оторвать себя от

семьи, от самих себя. Это глубоко волнует и трогает меня» (цит. по: [5, с. 5]). В этой, на первый взгляд, юмористичной истории с неосуществленным променадом в Африку выплёскиваются и боль переживаний Хензель о своём месте в жизни, и мысли о том, как важно не бояться преодолевать жизненные препятствия, не заковывать себя жёсткими общественными рамками и мнением большинства, как важно быть самим собой. Предоставим Фанни возможность ещё немного «высказаться», чтобы прочувствовать движения её души: «Предстоящий отъезд из Рима стоит тяжелой борьбы; я и подумать не могла, что Рим произведёт на меня такое впечатление. Не буду утаивать от себя, что та атмосфера обожания и уважения, которой я окружена, частично посодействовала этому. <...> Со всеми этими переменами и переживаниями <...> ощущаю себя обновленной. В таком путешествии обретаешь вечное сокровище. Ах, жизнь так прекрасна!» [там же, с. 6].

31 мая была организована прощальная встреча с друзьями. События этого вечера в деталях описаны Фанни в письмах: молодые люди много импровизировали, затем устроили пикник в саду, обменивались подарками и рассказывали занимательные истории из жизни. 1 июня, в день отъезда, была сделана последняя дневниковая запись в Риме: «Вот и прошло то замечательное время! Как же возблагодарить Господа за два месяца непрерывного блаженства!? Наслаждения, которые только способны испытать человеческое сердце, сменяли одно другое, ничего не нарушало душевного равновесия, кроме боли, что это время истекает. Но в моей душе эти воспоминания никогда не угаснут. Благодарю тебя, Боже!» [5, с. 6–7]. По пути домой она вспоминает прошедшие счастливые месяцы, изливая чувства в дневнике: «О, дивная Италия! Как много

ты мне дала! Какое бесподобное сокровище увожу я домой в своём сердце!» [там же, с. 7–8].

11 сентября, после годичного отсутствия, Хензели вернулись домой в Берлин. До Италии Фанни долгое время пыталась найти компромисс между консервативным немецким воспитанием и желанием реализовать себя в мире музыки. В этом отношении поездка сыграла революционную роль в её судьбе. Тёплые отношения с обретенными друзьями-единомышленниками, их преклонение перед ней как пианисткой и композитором, беззаботная жизнь в стране, которой Хензель грезилась с ранних лет, – всё это подействовало, как живительный эликсир. Особо подчеркнём немаловажный для нас факт: за пару лет до путешествия Фанни страдала от утраты потребности к творчеству. В письме к брату от 1838 года находится тому подтверждение: *«Дорогой Феликс, этой зимой я практически не сочиняла, и я больше не испытываю того чувства, желания. Вернётся ли оно ко мне?»* [5, с. 8–9]. Конечно, тогда сказывались семейные обязанности, да и организация «воскресных» концертов отнимала много свободного времени. Однако пребывание в Италии помогло Хензель очнуться от «летаргического сна» берлинской жизни – она не только начала сочинять, но и фиксировала в поездке музыкальные идеи, которые позже будут реализованы в целом ряде произведений. Метаморфоза, свидетельствующая о переломе мировоззренческих установок, очевидна в другом письме к Феликсу, от 28 сентября 1840 года, где размышления Фанни имеют для неё почти манифестный характер: *«Когда вновь переживаешь прошлое в письмах, видишь, как страхи и тревога омрачили прекрасные, бесценные мгновенья; то, чего ты так боялся, так и не произошло, а наоборот, – слу-*

чилось то, к чему ты совсем не был готов. И если думать, что жизнь такова и есть, то нужно стремиться к лёгкости и с радостью принимать то, что имеешь в этот самый момент, и не переживать о будущем, которое, в конечном итоге, никогда не оправдывает наших ожиданий, и никто не может, да и не должен, его постичь» (цит. по: [11, с. 379]).

Таким образом, по возвращению из Италии в жизни Хензель действительно начался новый этап – время интенсивной композиторской работы, и, что важно, процесса подготовки и публикации своих произведений. После освобождения от психологического гнёта семьи, обретения внутренней свободы и уверенности в себе у Фанни словно открылись все «шлюзы», и лишь безвременная смерть в 1847 году помешала многим творческим планам осуществиться. Фортепианный цикл «Год», ставший яркой кульминацией её вдохновения, занимает особое место в ряду сочинений, созданных Хензель в 1840-е гг. А. Нуббемайер приводит неопубликованное письмо композитора к художнику А. Эльзассеру, датированное 11 ноября 1841 года: *«...Сейчас я занимаюсь работой, от которой получаю огромное удовольствие, а именно, циклом из 12 пьес для фортепиано, каждая из которых соответствует месяцам года...»* (цит. по: [10, с. 275]). Только в конце XX века была найдена полная рукопись произведения², объявленная немецким музыковедом К. Торо «несомненной жемчужиной среди рукописей эпохи романтизма». Каждому месяцу цикла соответствует бумага определённого цвета, а все пьесы предваряются поэтическим эпиграфом³ и виньеткой руки Вильгельма, мужа Фанни.

Согласимся с общим мнением исследователей, что факт рождения данного опуса определён поездкой в Италию, сыгравшей роль мощного творческого импульса.



Однако утверждение ряда зарубежных учёных, Э. Вайсваллера, А. Нуббемайер, Н. Райк, что «Год» – это «музыкальный дневник путешествия», оказывается весьма спорным (хотя впечатления от поездки, действительно, отчасти инкорпорированы в концепцию цикла). «Путевыми заметками» стало всё же другое сочинение Хензель, “Reisealbum” («Путевой альбом», 1841), где в названиях пьес зафиксированы прямые отсылки к местам пребывания (например, пьесы “Villa Medici” («Вилла Медичи»), “Abschied vom Rom” («Прощание с Римом») и др.). Письмо Фанни из Рима, которое некоторые авторы ошибочно связывают с созданием «Года», повествует о процессе написания именно «Путевого альбома»: *Я много сочиняю в последнее время и называю фортепианные пьесы именами любимых мест, отчасти потому, что они действительно приходят мне на ум в этих местах, отчасти потому, что наши замечательные экскурсии были в моей памяти, когда я их писала. Они станут восхитительным сувениром, своеобразным вторым дневником»* (цит. по: [6]).

Несмотря на то, что наброски к циклу «Год» также частично были сделаны в Италии, после тщательного изучения архива Хензель, исследователи Л. Тодд, М. Улсон Кимбер, Г.-Г. Кляйн пришли к мнению, что работа над циклом началась 28 августа и закончилась

23 декабря 1841 года, то есть уже после возвращения в Берлин. Выбранные эпиграфы, отражающие всю суть устремлений романтиков, музыкальные цитаты (И.С. Баха, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и др.), щедро «разбросанные» по частям цикла, дают основание говорить, что «Год» выходит далеко за пределы автобиографического рассказа Хензель об «итальянском» периоде своей жизни. Это также подтверждает осмысление эпистолярного наследия музыканта, предпринятое в данной статье. Рефлексирующее «живое слово» Фанни, отражая метаморфозы её ценностно-смысловых установок, является красноречивым свидетельством того, что в Италии она получила не просто кладезь положительных чувств и эмоций, но прошла серьёзный путь духовного взросления. Именно поэтому концепция цикла «Год», наделённая многомерной образно-смысловой перспективой (в отличие от «Путевого альбома»), другого уровня – вбирающего эмоциональные «вибрации» размышлений автора, раскрывающего его картину мира. Музыка, рисунки и эпиграфы в сочинении объединяются, чтобы запечатлеть философский взгляд композитора на ход времени, как в смене времен года, так и в человеческой жизни, со всеми её радостями и праздниками, страданиями и потерями. Но это уже тема отдельного исследования.

PRIMEЧАНИЯ

¹ Термин «самопрезентация» в речевом жанре принадлежит доктору филологических наук А.В. Курьянович, автору корпуса работ по теории эпистолярного жанра в современной лингвистике.

² Полная рукопись цикла включает в себя 13 пьес, где последняя обозначена как “Nachspiel” («Постлюдия»).

³ Эпиграфы были подобраны из образцов немецкой романтической поэзии – стихотворений И.В. Гёте. Ф. Шиллера, Л. Уланда, Й. Эйхен-Дорфа, Л. Тика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И.В. *Итальянское путешествие*. М.: Рипол-Классик, 2017. 416 с.
2. Пальян Г.И. *Камерно-вокальное творчество Фанни Хензель в контексте немецкого романтизма первой половины XIX века: дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02*. М., 2019. 272 с.
3. Пальян Г.И. *Фортепианный цикл «Год» в творчестве Фанни Хензель-Мендельсон // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2015. С. 74–81.
4. Пономарева В.С. *Личность и творчество Фанни Гензель // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции*. Новосибирск: НГК, 2019. С. 124–130.
5. Bar-Shany M. *The Roman Holiday of Fanny Mendelssohn Hensel*. 13 p. // URL: <https://d-nb.info/1207792667/34> (23.11.2021).
6. *Fanny Mendelssohn: Das Jahr* // URL: <https://grangeparkopera.co.uk/whats-on/fanny-mendelssohn-das-jahr/> (23.04.2022).
7. *List of Works of Fanny Hensel* // URL: http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Fanny_Hensel (23.11.2021).
8. Thompson A. *The Composer, Pianist and Conductor Fanny Mendelssohn (1805–1847): Her Life and Her Work*. 18 p. // URL: http://angela-thompson.com/How_I_Met_Fanny_Mendelssohn.pdf (23.11.2021).
9. Tillard F. *Fanny Mendelssohn*. Portland: Amadeus Press, 1992. 402 p.
10. Todd L.R. *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*. New York: Oxford University Press, 2010. 426 p.
11. Wilson Kimber M. *Fanny Hensel's Seasons of Life: Poetic Epigrams, Vignettes, and Meaning in Das Jahr* // *Journal of Musicological Research*. 2008. Vol. 27. No. 4, pp. 359–395.

Об авторах:

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

Пономарёва Вера Сергеевна, преподаватель кафедры специального фортепиано, концертмейстер, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8542-8414**, verra.lisa@yandex.ru

REFERENCES

1. Gete I.V. *Ital'yanskoe puteshestvie* [The Italian Voyage]. Moscow: Ripol-Klassik, 2017. 416 p.
2. Pal'yan G.I. *Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Fanni Khenzel' v kontekste nemetskogo romantizma pervoy poloviny XIX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya:17.00.02* [Fanny Hensel's Chamber-Vocal Work in the Context of German Romanticism of the First Half of the 19th Century. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts:17.00.02]. Moscow, 2019. 272 p.
3. Pal'yan G.I. *Fortepiannyj cikl «God» v tvorchestve Fanni Hensel'-Mendel'son* [Piano cycle “A Year” in the creative work of Fanny Hensel-Mendelssohn]. *Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: dialog tradicij i shkol: sbornik trudov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii*



[Modern Music Pedagogy: Dialogue of the Traditions and Schools: a collection of Works of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Nizhnij Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskoj konservatorii, 2015, pp. 74–81.

4. Ponomareva V.S. Lichnost' i tvorchestvo Fanni Genzel' [Personality and creativity of Fanny Hansel]. *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: sbornik materialov IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Musicology: History and Modernity Through the Eyes of Young Scholars: collection of materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2019, pp. 124–130.

5. Bar-Shany M. *The Roman Holiday of Fanny Mendelssohn Hensel*. 13 p. URL: <https://d-nb.info/1207792667/34> (23.11.2021).

6. *Fanny Mendelssohn: Das Jahr*. URL: <https://grangeparkopera.co.uk/whats-on/fanny-mendelssohn-das-jahr/> (23.04.2022).

7. *List of Works of Fanny Hensel*. URL: http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Fanny_Hensel (23.11.2021).

8. Thompson A. *The Composer, Pianist and Conductor Fanny Mendelssohn (1805–1847): Her Life and Her Work*. 18 p. URL: http://angela-thompson.com/How_I_Met_Fanny_Mendelssohn.pdf (23.11.2021).

9. Tillard F. *Fanny Mendelssohn*. Portland: Amadeus Press, 1992. 402 p.

10. Todd L.R. *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*. New York: Oxford University Press, 2010. 426 p.

11. Wilson Kimber M. Fanny Hensel's Seasons of Life: Poetic Epigrams, Vignettes, and Meaning in *Das Jahr*. *Journal of Musicological Research*. 2008. Vol. 27. No. 4, pp. 359–395.

About the authors:

Maria V. Kholodova, PhD (Arts), Associate Professor, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1411-198**, holodova-maria@mail.ru

Vera S. Ponomareva, Lecturer at the Department of Special Piano, an accompanist, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8542-8414**, verrra.lisa@yandex.ru



Е.Н. ПИРЯЗЕВА

*Институт художественного образования и культурологии
Российской академии образования, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8301-363X*

Композиции звукового ландшафта в художественном образовании школьников

В статье обосновывается дидактическая целесообразность обращения в художественном образовании к одному из феноменов современного искусства – композиции звукового ландшафта, его освоению в творческой деятельности с позиций теории развивающего обучения. В предложенном ракурсе искусство следует постигать принципами и методами, адекватными его природе, организуя особую, художественную, деятельность, позволяющую детям проживать процесс зарождения образа, его развития и становления.

Цель данного исследования: выявить педагогический потенциал композиций звукового ландшафта. Задачи: изучить корпус композиций звукового ландшафта; определить их особенности; перенести характерные признаки композиций звукового ландшафта в школьную дидактику.

В результате проведённого исследования удалось установить следующее: создание детьми композиций звукового ландшафта позволяет им осуществлять экспериментирование с собранным материалом, приобретая опыт выражения художественного отношения к окружающей действительности; в процессе творческой деятельности осваивать язык современного музыкального искусства с помощью информационно-коммуникационных технологий; обогащать сферу своих ощущений, преобразуя звуковые ассоциации в другие модальности: цветовые, двигательные, вербальные, зрительные, тактильные; развивать способности интонационного постижения музыкальных и немusикальных проявлений посредством преобразования записанных звуков по законам музыкальной формы.

Ключевые слова: художественное образование, педагогика искусства, творческое развитие, современная музыка, современное искусство, звуковой ландшафт, композиции звукового ландшафта, информационно-коммуникационные технологии, электронное музыкальное творчество.

Для цитирования / For citation: Пирязева Е.Н. Композиции звукового ландшафта в художественном образовании школьников // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 172–179. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.172-179



ELENA N. PIRYAZEVA

*Institute of Art Education and Cultural Studies
of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8301-363X*

Soundscape Compositions in School Art Education

The article gives the reasons for the didactic expediency of appealing in art education to the one of contemporary art phenomena – soundscape composition, its development in creative activity from the standpoint of the developmental studying.

From this point of view, art should be comprehended by principles and methods adequate to its nature, by organizing a special, artistic activity that allows to children to run through the artistic image birth process, its development and formation.

The purpose of this study is to identify the pedagogical potential of soundscape compositions. The tasks are: to study the corpus of soundscape compositions; to determine their peculiarities; to transfer the characteristic features of soundscape compositions into the school art education didactics.

As a result of the studying it became possible to establish the following: the soundscape compositions created by children allows them to experiment with the collected material, to gain practice in expressing an artistic attitude to the surrounding reality; in the process of creative activity to master the contemporary musical art' language through information and communication technologies; to enrich their sensations by transforming sound associations into other artistic modalities: color, gesture, verbal, visual, tactile; to develop the ability of intonation comprehension of musical and non-musical manifestations by converting recorded sounds according to the laws of musical structure.

Keywords: art education, art pedagogy, creative development, contemporary music, contemporary art, soundscape, soundscape composition, information and communication technologies, electronic music creativity.

В художественном образовании остро встал вопрос расширения содержания в связи с радикальными изменениями, произошедшими в культуре и искусстве начиная со второй половины XX века. Сложившаяся ситуация диктует необходимость акцентирования «современных форматов и образов русской классики при преподавании дисциплин социально-гуманитарного цикла» [4, с. 115]. В то же время не менее важно, как отмечает Б.М. Неменский, приобщать детей к современным феноменам искусства, не утрачивая «постоянства связи с жизнью, окружающей ребенка действительностью». Борис Михайлович считает искусство не самоцелью, а средством познания жизни [6, с. 81].

К настоящему времени широкое распространение получил многозначный феномен «звуковой ландшафт». Возникновение множества композиций звукового ландшафта, большого количества исследований, посвящённых этому вопросу в разных научных областях, в статьях и диссертациях отечественных и зарубежных учёных объясняет актуальность и востребованность данного явления. Видится своевременным изучить композиции звукового ландшафта и на основе их особенностей раскрыть педагогический потенциал в художественном образовании школьников.

Впервые термин «звуковой ландшафт» появился в диссертации Майкла Саут-

ворта (*Michael Southworth*), посвящённых исследованиям акустического звукового дизайна городского планирования [19]. Широкое распространение термин приобрёл в интерпретации канадского композитора, писателя, педагога и защитника окружающей среды Р. Мюррея Шафера (*Raymond Murray Schafer*), основателя проекта «Мировой звуковой ландшафт» (*World Soundscape Project*) по изучению взаимоотношений человека и звуковой среды. Шафер закрепил термин за академическими исследованиями в области экологии [17], а также педагогики [18]. Идеи Шафера развиваются в аспекте музыкального, экологического, культурологического и социального образования разных стран, где звуковой ландшафт рассматривается как дидактическое средство воспитания слуховой культуры школьников [7; 8; 9; 12; 14].

В контексте данной статьи особый интерес представляют композиции звукового ландшафта, приобретающие в современном искусстве всё большую популярность. В данном случае «композиция» трактуется как концепт, означающий, по словам Н.С. Гуляницкой, и отдельное произведение, и конкретную структуру «музыкального объекта, и сам процесс сочинения», объединяя в себе как план выражения, так и план содержания [2, с. 6].

Несмотря на то, что первые подобные сочинения появились в творчестве Джона Кейджа, Лучано Беррио и Бруно Мадерна, значительную популярность получили композиции участников проекта «Мировой звуковой ландшафт», подчёркивающие экологическую направленность своих работ.

По мнению Барри Труакса (*Barry Truax*), канадского композитора, коллеги Р.М. Шафера по проекту «Мировой звуковой ландшафт», композиции звукового ландшафта включают художественную

обработку как записанных звуков определённого ландшафта, так и звуков, модифицированных способами электроакустической музыки для имитации сигналов окружающей среды [20, р. 206–207].

Хильдегард Вестеркамп (*Hildegard Westerkamp*), ещё один представитель проекта «Мировой звуковой ландшафт», подчёркивает такую особенность композиций звукового ландшафта, как художественная звуковая передача значений о месте, времени, окружающей среде в восприятии слушателя, представляющая не только комментарий увиденного и услышанного, но и авторское откровение звукового видения [21].

Личностный смысл осознаётся обязательным атрибутом искусства: «Вот почему отношение художника к миру включается в предмет художественного познания и образует важнейшую его грань» [3, с. 61]. Композиции звукового ландшафта нередко субъективны и лиричны, личностная позиция проявляется в демонстрации своей оценки конкретного места, ностальгических чувств, как, например, в работах Х. Вестеркамп «Исследование шёпота» (*Whisper Study*), «Звуковая прогулка по пляжу Китс» (*Kits Beach Soundwalk*), «Прогулка по городу» (*A Walk Through the City*); Б. Труакса «Пендлердром» (*Pendlerdrøm*), «Риверран» (*Riverrun*).

Следовательно, одной из главных особенностей композиций звукового ландшафта выступает создание художественного образа, основанного на выявлении личностного суждения при подробном изучении конкретной местности. Применительно к педагогике следует обратить внимание детей на ощущения, рождающиеся у них при созерцании исследуемого ландшафта и вслушивании в его звучание. Искусство превращает обыденное в художественное, изобразительное – в выразительное, когда человек, выражая



своё собственное отношение к звукам мира, придаёт им особую форму. Наполнение найденного образа человеческими чувствами требует обучения детей владению языковыми средствами. Х. Вестеркамп считает основными «инструментами» композитора звукового ландшафта записанные звуки окружающей среды и их электронную обработку посредством аудиотехнологий, позволяющих донести до слушателя поставленную автором художественную задачу [21].

Создание композиций звукового ландшафта в электронно-музыкальном творчестве потребует от обучающихся знаний, умений и навыков технического свойства, касающихся работы с записывающей аппаратурой, владения методами полевой записи, способности слушания звуковой среды, размещения микрофонов, перемещения их в пространстве, защиты оборудования от сложных погодных условий. Электронная обработка записанных звуков, направленная на преобразование языковых средств композиции звукового ландшафта, предполагает применение таких программных опций, как выравнивание звука, установление баланса переднего плана и фона, плотности звучания, динамики, фактуры, трансформация шума, реверберация, фильтрация, метод монтажа и «вставки» полевых записей в разные участки композиции.

Приобщение детей к творчеству эффективно только в случае их желания им заниматься. Исследователь современного искусства Андра Маккартни (*Andra McCartney*) признаётся, что именно знакомство с композицией звукового ландшафта Хильдегард Вестеркамп «Голос крикета» (*Cricket Voice*), услышанной по радио, побудило её сочинять музыку [16, p. 1]. Создание композиций звукового ландшафта привлекательно возможностью самостоятельного выбора разных

видов деятельности: слушания звуков, их записи, преобразования за компьютером, поиска документальных и художественных сведений о конкретной местности. Каждый ребёнок может найти себе занятие по душе, решая художественно-творческие задачи, а в дальнейшем, безусловно, воплотить творческий подход в любой профессиональной сфере.

Ещё одна особенность композиций звукового ландшафта – объединение разных видов искусств, происходящее как в самом термине, так и в разновидностях самих композиций, среди которых – «звуковая инсталляция», «звуковой пейзаж», «звуковая скульптура», «звуковые прогулки».

«Звуковая инсталляция» позволяет представить пространство и место, где были записаны составляющие композицию звуки. Макс Нейгауз (*Max Neuhaus*), автор первых звуковых инсталляций, относил свои работы к области визуального искусства. Другой автор звуковых инсталляций – Билл Фонтана (*Bill Fontana*) – считал свои работы звуковыми скульптурами, выбрав для их презентаций общедоступные культурно-исторические достопримечательности, такие как Бруклинский мост или Триумфальная арка, подчеркнув свойство звука формировать, «лепить» пространство [15, pp. 10, 82].

«Звуковой пейзаж», как и живописный, фиксирует особенности природного ландшафта в процессе длительного наблюдения за изображаемым объектом. В качестве примера можно привести композицию Люка Феррари (*Luc Ferrari*) «Почти ничего № 1» (*«Presque rien No. 1»*) (1967), представляющую аудиозапись, документирующую повседневные звуки хорватской деревни ранним утром. Исследователи позитивно оценили данную композицию, отметив высокое качество стереофонических полевых записей, от-

развивших пространственные характеристики звука, грамотную работу с планами, эстетическое отношение к звуковому ландшафту [15, р. 39–40].

«Звуковая прогулка» – это заранее спланированная экскурсия, предполагающая активное участие в прослушивании и звукотворческой деятельности, где происходит двигательное преобразование звука в жест, пластическое движение и обратно, расширяющее пространственное ощущение звукового восприятия. «Звуковая прогулка по Парку королевы Елизаветы» (*Soundwalk in Queen Elizabeth Park*) Х. Вестеркамп включает в себя карту местности, полевые записи звуков, а также наложенные на них комментарии автора, освещающие слушателей о данном объекте и привлекающие внимание к особенностям звучания, например, воды в фонтане или реверберациях карьерного сада.

Объединение в композициях звукового ландшафта разных видов искусств позволяет разрабатывать методики на основе полихудожественного подхода (термин Б.П. Юсова), интегрированного художественного образования (термин Л.Г. Савенковой), мультисенсорности [1, с. 149], метода синестезии [10, с. 119].

Синестетический аспект композиций звукового ландшафта заложен в отмечаемой Х. Вестеркамп возможности композитора подчёркивать контуры звука, его цвета и текстуры для обогащения восприятия слушателей и их отношения к повседневной звуковой среде [21], а также преобразовывать звуковые ассоциации в слуховые, вкусовые, тактильные, обонятельные, зрительные, вестибулярные ощущения [13, р. 167].

Следующая важная особенность композиций звукового ландшафта определяется их музыкальностью, выраженной «неакустическим феноменом или общеэстетическим явлением», служащим,

согласно определению Н.П. Коляденко, «инструментом анализа различных, иницированных музыкой или возникших в результате процессов самодвижения интегративных и синтетических явлений в системе искусств» [5, с. 301]. В детском творчестве по созданию композиций звукового ландшафта «неакустический феномен музыкальности» можно обрести в поиске интонационной основы полевых записей, их музыкальном развитии средствами информационно-коммуникационных технологий. Наиболее яркую интонацию уместно представить природными или программно сгенерированными звуками, наделить характерным темпом, ритмом, фактурой, динамикой, тоновой высотой. Её неоднократное появление в композиции должно быть регламентировано определённой музыкальной формой в соответствии с намеченной линией развития образа композиции.

Итак, педагогический потенциал привлечения композиций звукового ландшафта объясняется несколькими факторами. Прежде всего, композиции звукового ландшафта отвечают идее педагогики искусства познавать мир с позиции художественно-образного осмысления информации. В процессе создания этих композиций дети изучают средства выразительности разных видов искусств, применяя информационно-коммуникационные технологии в творческой деятельности.

Освоение композиций звукового ландшафта в художественном образовании способствует целостному восприятию красоты окружающего мира благодаря их синестетичности, что служит воспитанию созидательного отношения к красоте нашего мира. Синтез искусств, заложенный в композициях звукового ландшафта, раскрывает их музыкальность, трактованную с позиции неакустического феномена (Н.П. Коляденко), позволяющую слышать



музыку во всех явлениях окружающей детей действительности.

Следующий фактор педагогической оправданности освоения композиций звукового ландшафта в художественном образовании состоит в его потенциале вызывать у детей потребность преобразования осваиваемого материала в учебно-творческой деятельности. Воспроизводя процесс рождения композиции, самостоятельно

осуществляя творческий отбор выразительных средств, интонаций, объясняющих жизненное содержание произведения, обучающиеся обнаруживают «в целостном самоценном искусстве как явлении действительности его сущностные внутренние связи и отношения, благодаря чему музыка предстаёт перед школьниками как отражение, художественное воспроизведение диалектики жизни» [11, с. 66].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вергунова Н.С., Вергунов С.В. Опыт применения мультисенсорного подхода в подготовке дизайнеров. Звук как сенсорная модальность // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 147–157.
2. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
3. Гуренко Е.Г. Что такое произведение искусства (эстетический анализ). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 419 с.
4. Густякова Д.Ю., Летина Н.Н. Классическое наследие в современной культуре: образовательный потенциал // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 108–117.
5. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2006. 491 с.
6. Неменский Б.М. Искусство как форма познания и организации жизни // Гуманитарное пространство. Т. 1. Приложение 9. 2012. С. 6–100.
7. Овчинникова Ю.С. Изучение звуковых ландшафтов как необходимый компонент музыкального и культурологического образования: актуальные проблемы и педагогический инструментарий // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 3. С. 13–26.
8. Пирязева Е.Н. Звуковой ландшафт в проектной деятельности школьников в контексте электронного музыкального творчества // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 2. С. 167–178.
9. Пирязева Е.Н. Звуковой ландшафт в формировании воспитывающей культурной среды // Вестник педагогических наук. 2021. № 8. С. 141–145.
10. Пурик Э.Э., Шакирова М.Г., Ахмадуллин М.Л., Данилова Д.В. Синестезия как метод развития художественного восприятия учащихся детской музыкальной школы // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 116–127.
11. Школяр Л.В. Идеи развивающего образования в музыкальной педагогике школы // Теория и методика музыкального образования детей. М.: Флинта: Наука, 1999. С. 47–79.
12. Angel-Alvarado R., Belletich O., Wilhelmi M. Motivation of Secondary Education Students in Soundscape Activities: A Quasi-Experimental Study in a Context of Social Vulnerability // Revista Electrynica Educare. 2019, Issue 2, Volume 23, pp. 344–360.
13. Drever J.L. Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday // The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009, pp. 163–192.

14. Ferrari M.C. Propostas de Ensino Musical e de Reconexro Ecolygica Para Escolas Regulares, a Partir dos Pressupostos de Murray Schafer. // URL: [https://www.academia.edu/44675717/propostas_de_ensino_musical_e_reconex%
c3%83o_ecolc3%93gica_para_escolas_regulares_a_partir_dos_pressupostos_de_murray_schafer](https://www.academia.edu/44675717/propostas_de_ensino_musical_e_reconex%c3%83o_ecolc3%93gica_para_escolas_regulares_a_partir_dos_pressupostos_de_murray_schafer) (06.02.2022).
15. Green M.K. In and Out of Context: Field Recording, Sound Installation and the Mobile Sound Walk. Belfast: School of Music and Sonic Arts Queen's University, 2011. 278 p.
16. McCartney A.S. Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp. Toronto: York University, 1999. 534 p.
17. Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. 322 p.
18. Schafer R.M. Sound Education. Indiana River, Ontario: Arcana Editions, 1992. 145 p.
19. Southworth M. The Sonic Environment of Cities. Boston: Massachusetts Institute of Technoiygy, 1967. 124 p.
20. Truax B. Acoustic Communication. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984, pp. 206–207.
21. Westerkamp H. Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds URL: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=19&title=%E2%80%8Bsoundscape-composition\(1\)-:linking-inner-and-outer-worlds-](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=19&title=%E2%80%8Bsoundscape-composition(1)-:linking-inner-and-outer-worlds-) (03.02.2022).

Об авторе:

Пирязева Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт художественного образования и культурологи Российской академии образования (119121, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8301-363X**, elpiry@mail.ru

REFERENCES

1. Vergunova N.S., Vergunov S.V. Opyt primeneniya mul'tisensornogo podkhoda v podgotovke dizaynerov. Zvuk kak sensornaya modal'nost' [Experience of the multisensory approach in training designers. Sound as a sensory modality]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1, pp. 147–157.
2. Gulyanitskaya N.S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (History, Theory, Practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
3. Gurenko E.G. *Chto takoe proizvedenie iskusstva (esteticheskiy analiz)* [What is a work of art (aesthetic analysis)]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2015. 419 p.
4. Gustyakova D. Yu., Letina N.N. Klassicheskoe nasledie v sovremennoy kul'ture: obrazovatel'nyy potentsial [Classical heritage in modern culture: educational potential]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 2, pp. 108–117.
5. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka* [Synaesthetics of musical and artistic consciousness: on the material of the art of XX-th century]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2006. 491 p.
6. Nemenskiy B.M. Iskusstvo kak forma poznaniya i organizatsii zhizni [Art as a form of cognition and organization of life]. *Gumanitarnoe prostranstvo. Tom 1. Prilozhenie 9* [Humanitarian space. Vol. 1. Appendix 9.]. 2012, pp. 6–100.
7. Ovchinnikova Yu.S. Izuchenie zvukovykh landshaftov kak neobkhodimyy komponent muzykal'nogo i kul'turologicheskogo obrazovaniya: aktual'nye problemy i pedagogicheskiy



instrumentariy [The study of sound landscapes as a necessary component of music and cultural education: current problems and pedagogical tools]. *Vestnik kafedry YuNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie»* [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Art and Education"]. 2017. No. 3, pp. 13–26.

8. Piryazeva E.N. Zvukovoy landshaft v proektnoy deyatelnosti shkol'nikov v kontekste elektronogo muzykal'nogo tvorchestva [Sound Landscape in the Project Activities of Schoolchildren in the Context of Electronic Music Creativity]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2021. T. 9. No. 2, pp. 167–178.

9. Piryazeva E.N. Zvukovoy landshaft v formirovani vospityvayushchey kul'turnoy sredy [Soundscape in the formation of educating cultural environment]. *Vestnik pedagogicheskikh nauk* [Bulletin of Pedagogical Sciences]. 2021. No. 8, pp. 141–145.

10. Purik E.E., Shakirova M.G., Akhmadullin M.L., Danilova D.V. Sinesteziya kak metod razvitiya khudozhestvennogo vospriyatiya uchaschikhsya detskoy muzykal'noy shkoly [Synaesthesia as a method of development of artistic perception of students of children's music school]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 3, pp. 116–127.

11. Shkolyar L.V. Idei razvivayushchego obrazovaniya v muzykal'noy pedagogike shkoly [Ideas of developing education in musical pedagogy of school]. *Teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya detey* [Theory and techniques of musical education of children]. Moscow: Flinta: Nauka, 1999, pp. 47–79.

12. Angel-Alvarado R., Belletich O., Wilhelmi M. Motivation of Secondary Education Students in Soundscape Activities: A Quasi-Experimental Study in a Context of Social Vulnerability. *Revista Electronica Educare*. 2019, Issue 2, Volume 23, pp. 344–360.

13. Drever J.L. Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009, pp. 163–192.

14. Ferrari M.C. *Propostas de Ensino Musical e de Reconexgo Ecologica Para Escolas Regulares, a Partir dos Pressupostos de Murray Schafer*. URL: https://www.academia.edu/44675717/propostas_de_ensino_musical_e_reconex%3%83o_ecol%3%93gica_para_escolas_regulares_a_partir_dos_pressupostos_de_murray_schafer (06.02.2022).

15. Green M.K. *In and Out of Context: Field Recording, Sound Installation and the Mobile Sound Walk*. Belfast: School of Music and Sonic Arts Queen's University, 2011. 278 p.

16. McCartney A.S. *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp*. Toronto: York University, 1999. 534 p.

17. Schafer R.M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. 322 p.

18. Schafer R.M. *Sound Education*. Indiana River, Ontario: Arcana Editions, 1992. 145 p.

19. Southworth M. *The Sonic Environment of Cities*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1967. 124 p.

20. Truax B. *Acoustic Communication*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984, pp. 206–207.

21. Westerkamp H. *Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds*. URL: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=19&title=%E2%80%8Bsoundscape-composition\(1\)-:-linking-inner-and-outer-worlds-](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=19&title=%E2%80%8Bsoundscape-composition(1)-:-linking-inner-and-outer-worlds-) (03.02.2022).

About the author:

Elena N. Piryazeva, PhD (Arts), Senior Research Worker, Institute of Art education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education (119121, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8301-363X**, elpiry@mail.ru