

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 /3 (48)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2022, № 3

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3

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 Глинт-терник**,
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 Трембовельский**,
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, № 3

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, № 3

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3

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'noy nauki / Music Scholarship, 2022, No. 3

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUEB): 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 № ФЦ 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 Рашид 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 29.09.2022. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 12.88. Усл.-печ. л. 24.88.
Заказ № 45. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.09.2022.
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 29.09.2022. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 12.88. Printing l. 24.88.
Order No. 45. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.09.2022.
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, Mendelev 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 2022 гг.); Web of Science Core Collection (ESCI) (с 2016 по 2022 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 2022); 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

Художественный мир музыкального произведения

- 7 Зорина О.О.**
Векторы сюжетных подтекстов
в вокальном цикле Леонида Десятникова
«Любовь и жизнь поэта»

- 17 Михайлова О.С.**
Концептуально-драматургические
принципы в опере XIX века
на библейский сюжет

- 26 Ладыка М.А.**
Особенности претворения эпилога
в произведениях Родиона Щедрина

Из истории отечественной мысли о музыке

- 41 Максименко А.О.**
О брошюре Л. Сабанеева
«А. Н. Скрябин, его творческий путь
и принципы художественного воплощения»

- 47 Сабанеев Л.Л.**
А. Н. Скрябин, его творческий
путь и принципы художественного
воплощения

Композитор и фольклор

- 58 Наветная А.П.**
Жанры венгерского фольклора
в сценических произведениях Белы Бартока

Музыкальный театр

- 68 Наумов А.В.**
«Эдип» на распутье. О театральной
композиции Р.М. Глиэра (1921),
её жанровом статусе и месте в наследии
композитора

- 79 Потяркина Е.Е.**
Музыка П.И. Чайковского
в «Русских сезонах» С.П. Дягилева

Духовная музыка

- 90 Захарьина Н.Б.**
Осмогласник Успению Богородицы
«Богоначальным мановением»
в крюковых Ирмологионах

К изучению фольклора

- 102 Охлобыстина А.Б.**
К истории изучения песенной традиции
Белгородского Приосколья

Музыкальное исполнительство: история и современность

- 116 Конивец А.С.**
Домровое кредо Александра Цыганкова

- 127 Сайгушкина О.П.**
Исполнительский театр Игоря Левита

Из истории зарубежной музыки

- 137 Дин Жун**
Традиции китайского музыкального театра
куньюй в опере «Пионовая беседка»
Тань Дуня

- 146 Холодова М.В., Патюкова Д.Г.**
Флейтист и композитор Ж. Демерссман:
штрихи к творческому портрету

- 155 Благодарская Е.А.**
Пауль Хиндемит в Швейцарии: обретение
новой родины

Музыкальное исполнительство и педагогика

- 163 Зубова Р.А.**
Методические особенности
и инновационный подход в обучении
вокалу по методике Кэтрин Садолин
“Complete Vocal Technique (CVT)”

Музыкальная педагогика и методика

- 176 Ма Цяо, Сраджев В.П.**
Принцип единства художественного
и технического развития в музыкальной
педагогике как объект теоретического
анализа

Музыкальное образование в Российских регионах

- 188 Жиров М.С., Жирова О.Я.,
Коноваленко С.П., Кинаш Л.А.**
К проблеме освоения певческих традиций
Белгородчины в условиях регионального
вуза

- 202 Газиев И.М.**
Граммофонные записи татарских
исполнителей начала XX века:
певец-гармонист Хусаин Юсипов

Contents

Artistic World of Musical Work

- 7 Olga O. Zorina**
Plot Subtexts Vectors in Leonid Desyatnikov's Vocal Cycle "Poet's Love and Life"
- 17 Olesya S. Mikhaylova**
Conceptual and Dramaturgical Principles in the 19th Century Opera on a Biblical Subject
- 26 Mariya V. Ladyta**
Peculiarities of the Epilogue Implementation in the Works by Rodion Shchedrin

From the History of Domestic Thought about Music

- 41 Alexander O. Maksimenko.**
About L. Sabaneev's Brochure "A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression"
- 47 Leonid L. Sabaneev**
A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression

Composer and Folklore

- 58 Anna P. Navetnaya**
Hungarian Folklore Genres in Stage Works by Béla Bartók

Musical Theatre

- 69 Alexander V. Naumov**
"Oedipus" at a Parting of the Ways. About R.M. Gliere's Theatrical Composition (1921), Its Genre Status and Its Place in the Composer's Heritage
- 79 Elena E. Potyarkina**
Music by P.I. Tchaikovsky's in Sergey P. Diaghilev's "Russian Seasons"

Sacred Music

- 90 Nina B. Zakharina**
The Octomodal Hymn to the Dormition of the Mother of God "Bogonachalnym Manoveniem" in neumatic Irmologions

Concerning the Issue of Folklore

- 102 Anastasiya B. Okhlobystina**
On the History of Studying Belgorod Prioskolye Song Tradition

Musical Performing: History and the Present

- 116 Anna S. Konivets**
Alexander Tsygankov's Domra Art Creed
- 127 Olga P. Saigushkina**
Igor Levit's Performing Theatre

From the History of Foreign Music

- 137 Ding Rong**
Chinese Kunqu Musical Theater Traditions in the Opera "Peony Gazebo" by Tan Dun
- 146 Maria V. Kholodova, Daria G. Patyukova**
Flutist and Composer J. Demerssman: Touches to Creative Portrait
- 155 Elena A. Blagodarskaya**
Paul Hindemith in Switzerland: Finding a New Homeland

Musical Performing and Pedagogy

- 163 Rustina A. Zubova**
Methodological Peculiarities and Innovative Approach to Teaching Vocal Art According to Kathrine Sadolin's Method "Complete Vocal Technic (CVT)"

Musical Pedagogy and Methodology

- 176 Ma Qiao, Victor P. Sradzhev**
Unity Principle of Artistic and Technical Development in Music Pedagogy as a Theoretical Analysis Object

Musical Education in Russian Regions

- 188 Mikhail S. Zhironov, Olga Y. Zhironova, Svetlana P. Konovalenko, Larisa A. Kinash**
On the Issue of Mastering Belgorod Region Singing Tradition in the Conditions of a Regional University
- 202 Idris M. Gaziyeu**
Tatar Performers from the Early 20th Century Gramophone Recordings: Khusain Yusipov, the Harmonist Singer



О.О. ЗОРИНА

Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-8182-7194

Векторы сюжетных подтекстов в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта»

Статья посвящена рассмотрению основных векторов сюжетных подтекстов в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта». Анализ идейно-смысловой организации сюжета является необходимым условием исследования цикла как художественного целого.

Отмечается, что структура опуса подчинена выстроенному композитором внешнему и внутреннему сюжету. Семь стихотворений Д. Хармса и Н. Олейникова при последовательном прочтении можно соотнести с фабулой романтического лирического цикла, которая и составляет внешний сюжет. Глубинное (скрытое) повествование становится возможным благодаря разветвлённой сети сюжетных подтекстов, поиск и расшифровка которых определяют цель исследования данного цикла. Обнаруженный в музыкальном и стихотворном тексте сакрально-мистический подтекст представляется магистральным. В связи с этим акцент делается на изучении особенностей и закономерностей его проявления, а также роли данного вектора в становлении драматургических решений цикла.

В работе выделяются три вектора сюжетных подтекстов цикла: сакрально-мистический, экзистенциальный и образно-смысловой. Рассмотрены особенности их воплощения и закономерности движения, благодаря чему и приоткрывается глубинный смысл опуса.

Ключевые слова: Леонид Десятников, вокальный цикл, «Любовь и жизнь поэта», сюжет, подтекст, современная музыка, российский композитор.

Для цитирования / For citation: Зорина О.О. Векторы сюжетных подтекстов в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 7–16. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.007-016

OLGA O. ZORINA

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0002-8182-7194

Vectors of Narrative Subtexts in Leonid Desyatnikov's Vocal Cycle "The Poet's Love and Life"

The article is devoted to the consideration of Leonid Desyatnikov's vocal cycle "The Poet's Love and Life" from the standpoint of identifying the main vectors of plot subtexts in it.

The analysis of the ideological and semantic organization of the plot is a necessary condition for the study of the cycle as an artistic whole. The structure of the opus is subordinated to the external and internal plot built by the composer. Seven poems by D. Harms and N. Oleinikov, with a consistent

reading, can be correlated with the plot of the romantic lyrical cycle, which makes up the external plot. A deep (hidden) narrative becomes possible thanks to an extensive network of plot overtones, the search and decoding of which is the goal of studying this cycle. The sacral-mystical subtext discovered in the musical and poetic text seems to be backbone, in connection with which the identification of the features and patterns of its manifestation, as well as the definition of the role of this vector in the formation of dramatic decisions of the cycle, is assigned most of the article.

During the work, three vectors of the plot subtexts of the cycle were identified, namely: sacred-mystical, existential and figurative-semantic. The features of their embodiment and the patterns of movement are also determined, thanks to which the veil of mystery falls and reveals the deep meaning of the opus.

Keywords: Leonid Desyatnikov, vocal cycle, “The Poet’s Love and Life”, plot, subtext, modern music, Russian composer.

Десятников создаёт свою художественную вселенную на основе диалога с чужим текстом (в широком понимании слова *текст*). Композитор постоянно обращает внутренний взор слушателя к прошлому – «вплетает» в повествование музыкальные цитаты и клише, игру знаков, в чём прослеживаются черты постмодернистской эстетики. Метод работы композитора можно сравнить с концепцией «игры в бисер» [1, с. 9], которая выступает не как самоцель, а средство аккумуляции идей и смыслов. Как *Ludi magister*, Десятников детально продумывает принцип построения игры и её драматургию – это всегда текст-стержень.

Цикл Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» – обширное ассоциативное и смыслопорождающее художественное пространство, которое в зависимости от оптики может представлять разными гранями. Специальных исследований, посвящённых детальному анализу и расшифровке основных направлений сюжетных подтекстов цикла, пока нет¹.

Следуя за стихотворным текстом, обнаруживаются интересные детали его претворения в музыкальном повествовании, обнажающие многоаспектный дискурс произведения.

Поэтическую основу цикла «Любовь и жизнь поэта» составляют стихотворения Д. Хармса и Н. Олейникова. Впервые опубликованные в конце 1980-х годов, они вызвали практически мгновенный творческий резонанс у Десятникова. Он произвольно выбрал 7 стихотворений и выстроил их в порядке чередования (словно на шахматной доске: Олейников – Хармс – Олейников...). Формируя концепцию цикла, Десятников становится своего рода демиургом, утверждающим превосходство своей логики прочтения текстов поэтов (они сохранены в большинстве своём в исходном виде, исключение – пятый номер «Жук»). Композитор внимательно следует за словом и выстраивает свой внутренний сюжет. Ритм смен стихотворных текстов рождает содержание, которое можно соотнести с сюжетной моделью романтического лирического цикла: детство героя (№ 1), молодость (№ 2), любовь (№ 3), житейские перипетии (№ 4, 5), исход жизни (№ 6, 7).

Но цементирует цикл не только этот очевидный сюжет, но и сакрально-мистический подтекст, который композитор обнаружил в стихотворениях Д. Хармса и Н. Олейникова и претворил музыкально. На мысль о существовании



подобного подтекста навели следующие слова композитора: «Вещь эта довольно макабрическая, шесть из семи песен – в беспросветном миноре. Я посвятил её памяти моего отца, умершего в 1987 году» [9, с. 191–192].

Таблица № 1

№ 1 «Послание, одобряющее стрижку волос» (Н. Олейников)	Детство	Рождение и обрядовое посвящение лирического героя
№ 2 «Старуха» (Д. Хармс)	Молодость	Констатация быстротечности молодости и обречённости собственной жизни
№ 3 «Муха» (Н. Олейников)	Любовь	Изживание былой любви, нигилизм мироощущения
№ 4 «Постоянство веселья и грязи» (Д. Хармс)	Жизненные перипетии	Рассуждения о бесконечном ходе времени в изменчивом мире, где неизменной остаётся только смерть
№ 5 «Жук-антисемит» (Н. Олейников) / «Жук» (название в цикле)		Тема «вечного еврея», история Агасфера конца XX века
№ 6 «Вариации» (Д. Хармс) / «Пассакалия» (название в цикле)	Исход жизни	Физическая смерть героя, стилистически поданная в «низком», обывательском контексте
№ 7 «Дни летят, как ласточки...» (Д. Хармс) / «А я...» (название в цикле)		Сопоставление коловращения космоса и героя, ожидающего предстояния перед Богом

менности, приводит в мир и современного героя, который живёт не реальными событиями своей жизни, а рефлексией на них и воспоминаниями, бесконечно размышляя о быстротечности жизни и неизбежности смерти.

Уже в первом номере композитор представляет героя сквозь призму сакрального, обнаруживая в тексте обряд пострижения волос, который выполняет парикмахер с библейским именем – Матвей. Здесь сразу стоит отметить, что Десятников часто выделяет узловые моменты плакатно. Он любит простоту, «что раскрывает сложность сути, а не скрывает пустоту»³, ему нужны прямые ассоциации. Поэтому первый номер открывается непритязательной детской песенкой с мельтешащими переливами в аккомпанементе и примитивной мелодией, презентующей пугающий текст: «Если птичке хвост отрезать,

В таблице № 1 представлена основная сюжетная фабула цикла в соотношении с сакрально-мистическим подтекстом².

На первый взгляд композитор разворачивает фабулу жизни героя, но интересно то, что Десятников, как художник современности,

она только запоёт...». В среднем разделе впервые упоминается парикмахер Матвей в момент звучания гимнической кульминации. Матвей, чьё имя переводится с иврита как «дарованный Богом» / «человек Бога», и у Хармса описан как «означенный», «прекрасный», именно он «прольёт елей» и «обнажит», наречёт героя. Таким образом, Матвей, фактически, впускает главного героя в посюсторонний мир и позволяет всем дальнейшим перипетиям свершиться. Это точка динамического сопряжения сакрального и мистического подтекстов.

Следующие четыре номера не выходят за пределы земного (мистического) пространства: «молодость», «любовь», «жизненные перипетии».

«Старуха» (№ 2) и «Муха» (№ 3) воплощают две версии утраченной возлюбленной, обе – прозаично-бытового плана,

но в разных временных отрезках. Они «зарифмованы» не только текстово, но и музыкально – в кульминациях этих двух номеров появляется фа-бемоль мажор, своей «запредельностью» сообщающий, что возлюбленная утрачена, она уже по другую сторону, куда герою пока пути нет. Мистический подтекст многократно акцентируется. Так, в «Старухе» Десятников создаёт имманентно музыкальную метафору: на словах «Старуха, где твой лёгкий шаг?» в фортепианной партии появляется «хромающий» ритм. Этот же ход он использует в заключительной фазе развития, после слов «Противен ход годов и дней». Здесь само время уподобляется хромающей старухе, а возлюбленная в этом круговороте дней ассоциируется со смертью.

В «Мухе» смысловой акцент несколько смещён с мотива о быстротечности жизни на мотив утраты любви – прекрасной дамы новой реальности – филигранно выписанной в нотном тексте характеристики мухи. Однако кульминация, звучащая *буквально* на повышенных тонах, приходится на реплику «И время для нас незаметно текло...». Это *idea fix* героя цикла.

В «Постоянстве веселья и грязи» (№ 4) быстротечности жизни противопоставлена некая константа – образ дворника. В словесном ряду весь сюжетный мир движется, разрушается, но дворник неизменно «стоит под воротами». Вплоть до самой кульминации в третьем куплете мы не воспринимаем его как нечто сверхъестественное, и только масштабная катастрофа на уровне стихотворного и музыкального текстов показывает, *кто* он на самом деле: на словах «луна и солнце побледнели» и «время стало как песок» начинается распад тональных связей, им на смену приходят элементы цепного лада. Вокальная партия *в отчаянии* (указание

в тексте) пытается сохранить свой прежний облик, но «застревает» в рамках мотива с увеличенными секундами; в фортепианной партии не остаётся ничего узнаваемого, кроме колокольности, но даже она теперь с искажёнными обертонами, – в этот момент становится очевидным, что дворник – воплощение смерти. И эта Смерть не благородная, она «грязная», «чёрная», оставляющая горы трупов и не дающая надежды.

Безнадёжное состояние сохраняется и в пятом номере («Жук») – тема «вечного еврея», затронутая здесь, могла бы трактоваться в *сакральном* смысле как библейская история Агасфера, но это Агасфер XX века, а потому он тоже «приземлён» в *мистическое* пространство земного пути. Поразительно, как смело композитор вмешивается в поэтический текст. Ему не подходит формат «картинок», предложенный Олейниковым – это не набор зарисовок, а продолжение рассказа о жизни героя. Десятников радикально преобразует текст, komponуя четверостишия в соответствии с общим замыслом цикла. Поэтому композитору не требуются никакие *музыкальные* ухищрения – позднеромантический *наивный* (указание в тексте) вальс композитор наполняет штампами эпохи и звукоизобразительными элементами. Кульминационная зона приходится на болезненно-ироничную фразу: «А кто не еврей – те все погибают!». Накал эмоций неожиданно гротесково оттеняется фортепианным послесловием: Десятников броско, но изящно, на *dolcissimo*, выписывает цитату из колыбельной «Спят усталые игрушки» (заставка, обрамляющая поучительную историю в телепередаче «Спокойной ночи, малыши!»). В сложном смысловом контексте этого стихотворения музыкальная цитата словно обращена к другому полюсу существования –



к смерти, которая сюжетно свершится уже в следующем номере (№ 6 «Пассакалия»).

Он открывается словами «Среди гостей в одной рубашке стоял задумчиво Петров»: герой предстаёт в таком облике, который вызывает яркие ассоциации с обрядовым контекстом «перехода» между мирами. Одежда Петрова соответствует ритуальным предписаниям, он *готов* к встрече со смертью. Ожидание события объясняют и молчаливость гостей, и задумчивость Петрова, и акцент на ходе времени («Часы стучали»). *Basso ostinato* пассакалии, как часть общей мифологии цикла, музыкально обозначает заданный исход. При каждом новом проведении тема «утоляется» за счёт интервальных уплотнений, будто прячет в этих нарастах смертельное основание – ядовитые «зубы». В первоначальном облике она возвращается только после смерти героя (Петрова), когда в маскировке больше нет смысла. В середине номера возникает своеобразная звуковая антиномия: на словах «часы таинственно молчали» в фортепианной партии отчётливо вырисовывается пульсация часов, интонационно опирающаяся на тритон. Так музыкально обнаруживают себя потусторонние явления, начинают действовать невидимые силы: *завонил звонок, щёлкнул замок, затрубил рожок, закричал Петров* («О Боже, Боже!»). При этом музыкальный текст всё более и более деформируется: размывается тональность, возникают неестественные вокальные ходы, сложные ритмы. Сверхреальность являет себя в полной мере после смерти Петрова. Здесь Десятников меняет даже тембр голоса – заставляет вокалиста петь фальцетом.

Завершающий номер цикла (№ 7 «А я...») – точка обозрения уже из сакрального пространства инобытия, где герой лишь ожидает своей дальнейшей уча-

сти: сидит в ермолочке, «как нашивали её евреи» [2 с. 465] (обозначая своё благоговение перед Богом), и наблюдает коловращения космоса и хаоса. Он будто находится во временной петле, и эта «защикленность» отражена и в стихотворном тексте, и в музыкальном.

Обнаруживаются три музыкальных «слоя», которые многократно повторяются, претерпевая минимальные изменения на протяжении всего номера: 1) монотонная пульсация «напряжённо-пустыми» квинтами и тритонами у фортепиано; 2) длинные «гудящие» аккорды; 3) узкообъёмная синкопированная линия вокальной партии. Кажется, что бесконечный шаг часового механизма вечности не в силах остановить даже сам Десятников, поэтому переводит его в «вечность» интертекстуальным жестом современного человека – барочным кадансом. Любовь и Жизнь героя закончились, ожидание оценки прожитого им, занимающее пространство последнего номера, не прекращено и не разрешено, лишь переведено в многоточие, простирающееся уже за рамки произведения. Таким образом, в пространстве цикла музыкально акцентированы все моменты обнаружения инобытийного подтекста: № 1 – гимническая кульминация; № 2 – музыкальная метафора; № 3 – рифма тоналности *Fes-dur* между кульминациями № 2 и № 3; № 4 – кульминация-катастрофа в 3 куплете; № 5 – цитата из песни «Спят усталые игрушки»; № 6 – пассакалия и музыкально-словесные антиномии; № 7 – музыкально-временная петля и заключительный барочный каданс.

Если учитывать разделение на сакральное и мистическое, создаётся следующая динамическая картина: переход из сакрального в мистическое в первом номере, далее (№ 2–5) – балансирование на грани бытия и мистики и обратный

переход (№ 6) из мистического в сакральное (см. табл. № 2).

Сюжет жизни героя дополнительно скреплён векторами образных рядов, которые возникают благодаря сопряжению стихотворений и выстраиваются в единую образно-смысловую линию (см. табл. № 3):

Первый вектор «собирает» блестящие или светящиеся объекты. Происходит их семантическое расширение к четвёртому и пятому номерам, после чего следует своеобразное смысловое «сужение». Впрочем, несмотря на то, что размеры светил увеличиваются – они больше не выполняют свои функции, умирают: «луна и солнце побледнели», «созвездья форму изменили»,

«солнышко не греет». Эта идея подводит к следующему образному комплексу, который низвергает сам факт жизни через понятия увядания и смерти. Данный образный комплекс обладает большой смысловой частотностью во всех стихотворениях, отражая внутреннее состояние героя.

Интересно представлена пространственная и фоническая организация. Композитор играет с топографическими категориями, чередует их в порядке «замкнутое» (внутреннее) / «разомкнутое» (внешнее) на протяжении всего цикла. Лишь пятый номер нарушает этот порядок: действие снова происходит во внешнем пространстве. Таким образом, как

Таблица № 2

	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7
Сакральное							
Мистическое							
Бытие							

Таблица № 3

	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7
Блестящие объекты и свет	Сверкали [локоны]	Светлый глаз слезится	Стекло	Гаснет в небе свет, Луна и солнце [побледнели], Созвездья [форму изменили]	Солнышко [не греет]	Огонёк, градусник сверкал	Сияют в небе лампочки
Увядание и смерть	Обязательно умрёт [птичка]	Дрожит рука, Глаз слезится, Сердце, жить устав, стремится в земле найти покой, Ложись и тлей	Болезни сошлись толпой, Я уже больше не тот, нет моей мухи давно, Нет ничего впереди	Люди стройными рядами в своих могилах исчезают	Папочка утонул, Мамочку съели жида, А кто не еврей – те все погибают	[Петров] падаёт убит, гроб несут, в гроб закупорив	Летим как палочки, звёздочки, рюмочки



Продолжение таблицы № 3

Звуки окружающего мира	Птичка запоёт, машинки застучат	Звенит река, Звонкий голос	Муха стучала в стекло, Муха не жужжит, не поёт, не стучится	Вода журчит, Крик весёлый, Топот ног, звон бутылок	Ветры не шумят, Жук жужжит	Молчали гости, Часы стучали, Трещал огонёк, Часы молчали, Звонок залился, Щёлкнул замок, Рожок трубит, Петров кричит, Гости плачут, Гости с криком скачут, Уходят с криками	Часы стучат
Быстротечность времени	Час назад	Года и дни бегут по кругу	Давно, Когда ещё молод я был, Время (...) незаметно текло, Годы прошли, Нет ничего впереди	Всю ночь, Проходит день, потом неделя, потом года проходят мимо, Стоит года, Время стало, как песок	—	Часы стучали, Часы показывали восемь, Часы молчали	Дни летят, часы стучат
Глагольные формы	Отрезать, запоёт, перерезать, умрёт, составлен, разукрашен, покрывает, высыпал, зови, прольёт, застучат, удалят, сверкали, лежат, дрожит, подразумевается	Бегут, летит, звенит, идёт, седеет, дрожит, слезится, стремится, найти, пропал, беги, ложись, тлей	Любил, был, возьмёшь, направишь, видишь, дополняем, кружилась, стучала, билась, целовался, текло, прошли, сошлись, стреляют, не жужжит, не поёт, не стучится, теснятся, гложет	Журчит, ложится, гаснет, летают, стоит, чешет, слышен, проходит, исчезают, побледнели, изменили, сделалось, стало	Не греет, не шумят, сидят, не стало, летит, жужжит, утонул, съели, носят, греют, ласкают, погибают	Стоял, молчали, висел, стучали, трещал, показывали, сверкал, плясал, сядил, зализал, щёлкнул, вскочил, трубит, кричит, падает, мечутся, плачут, трясут, скачут, несут, уходят	Летят, стучат, сию, сияют

в случае со световой образностью, композитор усиливает стык четвёртого и пятого номеров, словно маркирует место-время первой встречи героя со смертью.

Фоническое пространство цикла изобилует звуковыми описаниями – механическими и природными, которые «накапливаются» к шестому номеру. Примечательно,

что именно «Пассакалия» (№ 6), в которой происходит смерть героя, наполнена звуковыми элементами. Композитор словно противопоставляет смерть протагониста и «звучащую» жизнь, которую он покидает. В седьмом номере фоническое пространство «разрезается». В нем остаётся всего одно звуковое описание – ход часов, словно *subito piano*. Завершающее стихотворение цикла служит своеобразным «мостом» в бесконечность (не в библейском понимании), в необозримость страшного ожидания вердикта, который вынесут прожитой жизни.

О моменте конкретных событий на ленте жизни героя можно судить исходя из наличествующих глагольных форм. Парадоксально, но именно «А я...» (№ 7) – единственный номер цикла, полностью повествующий в настоящем времени. Та точка, из которой герой очерчивает всю свою жизнь. Но о жизни (в целом) можно судить, только прожив её, то есть за чертой смерти. Выходит, что «настоящее время» седьмого номера – вовсе не настоящее. Герой рассказывает свою историю уже за пределами земных определений темпоральности. В остальных номерах цикла повествование в основном реализуется через настоящее и прошедшее

время. Лишь в первых двух есть глаголы в будущем времени, но и они направлены на описание возможных последствий некоторых действий. Всё это создает эффект иллюзорности будущего.

Таким образом, векторы сюжетных подтекстов цикла подчинены следующей логике движения: 1) параболическая волна – от сакрального через мистическое вновь к сакральному; 2) восходящая волна – от рождения к столкновению со смертью (экзистенциальное направление); 3) линейная логика движения с параллельным скреплением образно-смысловых векторов – от начального слова (и обзоров, и Десятникова-демиурга) к многоточию окончания цикла. Ведь, как говорил Альбер Камю: «Человека делает человеком в большей мере то, о чём он умалчивает, нежели то, что он говорит» [3 с. 70]. Исследователям остаётся только считать доступный слой художественной композиторской игры подтекстами.

За помощь в исследовании и подготовке статьи выражаю благодарность научному руководителю – кандидату искусствоведения, профессору Ольге Анатольевне Скрынниковой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди работ, посвящённых изучению отдельных параметров цикла «Любовь и жизнь поэта», следует назвать исследования: М.Н. Коваленко [4], Е.Я. Лианской [7], О.Б. Манулкиной [8], А.Ю. Поповой [10], Н.А. Туранова и С.Ю. Лысенко [11], В.А. Царюк [12].

² Сакрально-мистическое, применительно к циклу Десятникова, понимается следую-

щим образом: сакральное – Абсолют, нечто священное, внебытийное, надличностное, обозначаемое, внеэмоциональное; мистическое – нечто таинственное, личностно переживаемое, эмоциональное, позволяющее обнаружить причастность к Абсолюту.

³ Цитата из стихотворения Е. Евтушенко «О простоте».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Игра в бисер. М.: АСТ, 2017. 510 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. В 4 ч., 21 вып. Ч. 1: А–З. М.: Тип. А. Семена, 1863. 628 с.
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат. 1990. 415 с.
4. Коваленко М.Н. Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» Л. Десятникова: традиции и новаторство // Музыкальное искусство. 2020, № 22. С. 31–40.
5. Лианская Е.Я. «Классический» постмодернизм Леонида Десятникова // Музыка России: от средних веков до современности: Сборник статей. Вып. 2 / ред.-сост. М. Арановский. М., 2004. С. 249–275.
6. Лианская Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 216 с.
7. Лианская Е.Я. Постмодернистская ирония в вокальных циклах Л. Десятникова // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: сб. статей / сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород, 2001. С. 326–333.
8. Манулкина О.Б. Постоянство веселья и грязи. СПб.: Российский журнал искусств. Тематический выпуск «Бездна. “Я” на границе страха и абсурда», 1992. С. 139–147.
9. Мунипов А.Ю. Фермата: разговоры с композиторами. М.: Новое изд-во, 2019. 446 с.
10. Попова А.Ю. Музыка и слово в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» // Музыка и время. 2019, № 1. С. 23–27.
11. Туранов Н.А., Лысенко С.Ю. Черты постмодернизма в музыке 2-й половины XX века (на примере вокального цикла Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта») // Вопросы развития творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона. Хабаровск, 24–25 октября 2018 года / гл. ред. С.Н. Скоринов. Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2018. С. 369–373.
12. Царюк В.А. Вокальный цикл Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» в свете поэтики гротеска // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2016, № 3. С. 69–75.

Об авторе:

Зорина Ольга Олеговна, студентка 5 курса, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-8182-7194**, zorolga99@gmail.com

REFERENCES

1. Gesse G. *Igra v biser* [The Bead Game]. Moscow: AST, 2017. 510 p.
2. Dal' V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka V.I. Dalya. V 4 chastyakh, 21 vypuske. Chast' 1: A–Z* [The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language by V.I. Dahl. In 4 parts, 21 issues. Part 1: A–Z]. Moscow: Tipografiya A. Semena, 1863. 628 p.
3. Kamyu A. *Buntuyushchiy chelovek. Filosofiya. Politika. Iskustvo* [The Rebellious Man. Philosophy. Politics. Art]. Translation from French. Moscow: Politizdat. 1990. 415 p.
4. Kovalenko M.N. *Vokal'nyy tsikl «Lyubov' i zhizn' poeta» L. Desyatnikova: traditsii i novatorstvo* [Vocal Cycle “Love and Life of a Poet” by L. Desyatnikov: Traditions and Innovation]. *Muzykal'noe iskustvo* [Musical Art]. 2020, No. 22, pp. 31–40.
5. Lianskaya E.Ya. «Klassicheskiy» postmodernizm Leonida Desyatnikova [“Classical” Postmodernism of Leonid Desyatnikov]. *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti: Sbornik*

statey. Vypusk 2 [Russian Music: from Middle Ages to Modern Times: Collection of Articles. Issue 2]. Edited by M. Aranovsky. Moscow, 2004, pp. 249–275.

6. Lianskaya E.Ya. *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya* [Russian Music from the Perspective of Postmodernism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhniy Novgorod, 2003. 216 p.

7. Lianskaya E.Ya. Postmodernistskaya ironiya v vokal'nykh tsiklakh L. Desyatnikova [Postmodernist Irony in the Vocal Cycles of L. Desyatnikov]. *Iskusstvo XX veka: Paradoksy smekhovoy kul'tury: sbornik statey* [The Art of the XX Century: Paradoxes of Laughing Culture: Collection of Papers]. Compiled by B. Getselev, T. Sidneva. Nizhniy Novgorod, 2001, pp. 326–333.

8. Manulkina O.B. *Postoyanstvo vesel'ya i gryazi* [The Constancy of Fun and Dirt]. St. Petersburg: Rossiyskiy zhurnal iskusstv. Tematicheskiy vypusk «Bezдна. “Ya” na granitse strakha i absurda», 1992, pp. 139–147.

9. Munipov A.Yu. *Fermata: razgovory s kompozitorami* [Fermata: Conversations with Composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019. 446 p.

10. Popova A.Yu. Muzyka i slovo v vokal'nom tsikle Leonida Desyatnikova «Lyubov' i zhizn' poeta» [Music and Word in Leonid Desyatnikov's Vocal Cycle “Love and Life of a Poet”]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019, No. 1, pp. 23–27.

11. Turanov N.A., Lysenko S.Yu. Cherty postmodernizma v muzyke 2-y poloviny XX veka (na primere vokal'nogo tsikla Leonida Desyatnikova «Lyubov' i zhizn' poeta») [Features of Postmodernism in Music of the 2nd Half of the 20th century (on the Example of Vocal Cycle of Leonid Desyatnikov “Love and Life of a Poet”)]. *Voprosy razvitiya tvorcheskoy sredy Dal'nego Vostoka Rossii i Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona. Khabarovsk, 24–25 oktyabrya 2018 goda* [Issues of Development of Creative Environment in the Russian Far East and Asia-Pacific Region. Khabarovsk, 24–25 October 2018]. Editor-in-chief S.N. Skorinov. Khabarovsk: Khabarovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2018, pp. 369–373.

12. Tsaryuk V.A. Vokal'nyy tsikl Leonida Desyatnikova «Lyubov' i zhizn' poeta» v svete poetiki groteska [Leonid Desyatnikov's Vocal Cycle “Love and Life of a Poet” in the Light of the Poetics of the Grotesque]. *Sborniki konferentsiy Nauchno-issledovatel'skogo tsentra Sotsiosfera* [Conference Collections of the Sociosphere Research Center]. 2016, No. 3, pp. 69–75.

About the author:

Olga O. Zorina, The 5th Year Student, Voronezh State Institute of Arts,
ORCID: 0000-0002-8182-7194, zorolga99@gmail.com



**О.С. МИХАЙЛОВА***Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Россия**ORCID: 0000-0001-5391-8032*

Концептуально-драматургические принципы в опере XIX века на библейский сюжет

Статья посвящена изучению некоторых особенностей толкования библейской исторической концепции в романтической опере XIX века. Её концептуально-драматургическая матрица определяется как универсальная, поскольку действует не только в оперных произведениях с библейской тематикой, но и в музыкальных драмах, не связанных с воплощением событий Священного Писания, однако имеющих религиозный конфликт. Подобный тип оперной поэтики базируется на принципах библейского историзма, в основу которого положена идея Промысла Божьего. Определяющей в нём выступает религиозно-философская трагедия, возникающая из содержания Священного Писания и формирующая этапы всего драматургического процесса. Автором прослеживается генезис данного феномена и отмечается, что одной из первых драматургические принципы библейской истории воплотила итальянская опера XIX века. Этот процесс получил отражение в особом пространственно-временном континууме музыкальных драм, содержащем три времени: прошлое, связанное с нарушением Божьего Завета (завязка), настоящее, воплощающее идею наказания за преступление Божьих законов (развитие конфликта до кульминации и начало развязки), и будущее, знаменующее искупление грехов и спасение (развязка и катарсис).

Ключевые слова: библейский историзм, религиозно-философская трагедия, драматургия, опера на библейский сюжет, опера XIX века, Библия, концептуально-драматургические принципы, Священное Писание.

Для цитирования / For citation: Михайлова О.С. Концептуально-драматургические принципы в опере XIX века на библейский сюжет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–25. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.017-025

OLESYA S. MIKHAYLOVA*Altai State University, Barnaul, Russia**ORCID: 0000-0001-5391-8032*

Conceptual and Dramaturgical Principles in the 19th Century Opera on a Biblical Subject

The article is devoted to the study of some features of the interpretation of the biblical historical concept in the romantic opera of the 19th century. Its conceptual and dramatic matrix is defined as universal, since it operates not only in operatic works with biblical themes, but also in musical dramas that are not related to the embodiment of the events of Holy Scripture, but have a religious conflict. This type of opera poetics is based on the principles of biblical historicism, which is based

on the idea of Divine Providence. It is determined by the religious and philosophical tragedy, which arises from the content of the Holy Scripture and forms the stages of the entire dramatic process. The author traces the genesis of this phenomenon and notes that one of the first dramatic principles of biblical history was embodied by the Italian opera of the 19th century. This process was embodied in a special space-time continuum of musical dramas, containing three times: the past, associated with the violation of God's Covenant (starting point), the present, embodying the idea of punishment for the crime of God's laws (the development of the conflict to the climax and the beginning of the denouement), and the future, signifying the redemption of sins and salvation (denouement and catharsis).

Keywords: biblical historicism, religious and philosophical tragedy, dramaturgy, opera on biblical subject, the 19th century opera, Bible, conceptual and dramaturgical principles, Holy Scripture.

XIX век явился поистине эпохальным для оперы. Обилие типологических разновидностей, новаторские поиски в области проблематики, форм её воплощения, вопросы синтеза и реформирования стали основополагающими в глубинном обновлении данного музыкально-театрального жанра. Особое место в ряду этих новаций занимают оперы – религиозно-философские трагедии, возникшие на основе библейского повествования.

Сочинения Дж. Россини («Кир в Вавилоне, или падение Валтасара», «Моисей в Египте»), Г. Доницетти («Потоп»), Дж. Верди («Навуходоносор»), Э. Мегюля («Иосиф в Египте»), Дж. Мейербера («Клятва Иеффая»), К. Сен-Санса («Самсон и Далила»), А. Серова («Юдифь»), А. Рубинштейна («Маккавеи», «Моисей», «Вавилонская башня», «Суламифь»), несомненно, принадлежат к числу золотых страниц в истории художественного осмысления ветхозаветных событий. Однако на сегодняшний день они остаются наименее изученными в музыкальной науке. Между тем эти произведения характеризуются не только иным воплощением библейского сюжета по сравнению с XVIII веком, но и особыми свойствами, сложившимися на основе определённых принципов Священного Писания. К последним, в частности, относится

цикличность, лежащая в основе библейского историзма и присущая практически всему ветхозаветному повествованию. Его драматургическая суть отражена в вечной теме духовной борьбы полярных начал: Добра и зла, Света и тьмы, Жизни и смерти, – раскрываемой через выбор человека. Таковой эта идея противостояния предстает как в первом конфликтном событии Книги Бытия (выбор Адама и Евы), так и во всех последующих (Всемирный потоп, гибель Содомы и Гоморры, разрушение двух Иерусалимских храмов...), составляющих своеобразные циклы катастроф, в основу которых положен принцип нарушения нравственных законов Божьего Завета. Данный тип драматургического процесса представляется универсальным, поскольку его можно рассматривать не только в опере на библейскую тематику, но и в музыкальных драмах с религиозным конфликтом, не связанных с событиями Ветхого и Нового Заветов.

Поскольку концептуально-драматургические особенности оперы на ветхозаветный сюжет определяются принципами религиозно-философской драмы, целесообразно рассмотреть генезис этого явления.

XIX столетие, учитывая масштабный интерес к Священному Писанию, в известном смысле можно определить как «библейский Ренессанс». Подобная тен-



денция во многом была обусловлена развитием науки, которая, в стремлении воссоздать события глубокой древности, погрузилась в пристальное изучение археологии и географии стран ветхозаветного мира. В то же время в культурном пространстве романтизма уже имелись традиции художественного осмысления библейских событий, накопленные предшествующими периодами, а научные исследования К. Рича, Ж.-Ф. Шампольона, Э. Робинсона, П.-Э. Ботта, Э. де Сарзека, Дж. Смита и других [8, с. 20–21] стали новым импульсом для развития данного процесса.

Подтверждение сказанному можно обнаружить во всех сферах научной и художественной мысли. Так, особое место вопросы духовного характера занимали в нравственно-философских и эстетических исканиях романтиков. В трудах выдающихся философов XIX века: Ф. Шлегеля, Ф. Шлейермахера, Г. Гегеля, И. Фихте, П. Галуппи, А. Розмини, В. Джоверти, Мен де Бирана, В. Соловьёва, Н. Фёдорова и других красной нитью проходит тема религиозного мировосприятия. Будучи «в самой сути своей генетически связан с религией» [1, с. 85], романтизм утверждает её как неотъемлемую составляющую творческой деятельности человека. Именно поэтому философское толкование религиозной доктрины находит естественное продолжение в западноевропейской и отечественной литературе – в произведениях Ф. фон Гарденберга (Новалиса), В. Гюго, Ф. Шатобриана, А. де Виньи, О. де Бальзака, Дж. Байрона, В.А. Жуковского, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина.

Важнейшей тенденцией рассматриваемого периода явилось обращение к темам и проблемам Средних веков. Их новаторское осмысление в XIX столетии способствовало, по замечанию Е. Панковой, формированию особой *романтической модели*

Средневековья, которая стала «концептом, обусловившим всю духовную жизнь общества» [4, с. 189]. Эстетике романтизма были близки идеи ушедшей «тёмной» и «мрачной» эпохи, связанные с мистикой в жизни человека, смешением границ двух полярных миров – сакрального и профанного, вмешательством Высших сил в судьбу человека и мира. Ярчайшим результатом диалога двух отдалённых во времени культур является феномен фаустианства.

Как известно, трагедия И.В. Гёте «Фауст» стала знаковой для всего XIX столетия, а её последующие воплощения в различных жанрах искусства сформировали особое художественное явление. В контексте сказанного весьма показателен факт трактовки Гёте средневековой легенды о чернокнижнике сквозь глубины ветхозаветной Книги об Иове, олицетворяющем в первой части Священного Писания страдания всего человечества. Более того, из ветхозаветной коллизии вырастает и тема борьбы за душу человека как концепция конфликтного спора Бога и сатаны, впоследствии ставшая монотемой романтического двоемирия личности.

Следует отметить, что между романтической и средневековой эпохами существует не только тематическая, но и жанровая преемственность. Для воспроизведения культовой тематики авторы обращаются к традиционным жанрам литературы и искусства. Таково, в частности, стремление романтиков возродить жанр мистерии – религиозной драмы-представления, получившей распространение в средневековом церковном обиходе. Среди наиболее ярких примеров в истории западноевропейской и отечественной драматургии отметим мистерии «Каин» (1821), «Небо и земля» (1822) Дж. Байрона, «Дочь Иеффая» (1822), «Моисей» (1822), «Потоп» (1823) А. де Виньи, «Последний день» (1834), «Жизнь и смерть» (1834)

А.В. Тимофеева, «Рука всевышнего отечество спасла» (1834) Н.В. Кукольника. Жанр мистерии, как известно, ярко представлен и в музыкальном искусстве – в творчестве Р. Вагнера, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина.

Мистерия стала одной из важнейших предшественниц оперы на ветхозаветный сюжет, поскольку привнесла в неё ряд своих характерных особенностей. Это, с одной стороны, акцентирование в поэтике музыкальной драмы ключевых понятий Священного Писания – таких, как праведность, грешность, покаяние, сострадание; с другой – воссоздание библейского содержания через соответствующие формы (молитвенные эпизоды), образы и символы.

В «ветхозаветной опере» нашли отражение и иные жанры религиозного театра – литургическая и полулитургическая драмы, миракль, моралите, ренессансные священные драмы, в которых объединяющим фактором выступает идея проповедования вероучения и всеисия Бога. Особое значение среди названных жанров имеет миракль, в котором ключевая роль отводилась идее чуда – Божественного вмешательства в земные события. Данная идея, по замечанию М. Сабининой, была свойственна опере практически с самого её появления, когда «в определённые моменты оперного действия “вертикаль вечности” пересекала “горизонталь жизни”, намекая на загадочные, невидимые планы человеческой жизни» [6, с. 17].

Уже на раннем этапе развития священного представления (*sacra rappresentazione*) в нём наметились принципы оперного жанра с его активным сценическим (внешним) действием и значимой ролью музыкальной драматургии. Священные драмы получили распространение в Италии начиная с XIV века. Это были театральные постановки, основанные на событиях Ветхого и Нового Заветов, а также

житиях святых. В отличие от подобных произведений в Испании и Франции как указанного периода, так и последующих трёх столетий, «сакральное представление Италии является исключительным, потому что в его исполнении большое место занимает музыка» [10, с. 27]. Данный факт во многом обусловил некоторую путаницу, возникшую с их жанровым обозначением, которое, очевидно, избиралось исходя из места их исполнения. Г. Смитер указывает, что в XVII веке священным представлением зачастую называли ораторию. Последняя также именовалась кантатой, *componimento sacro* (священное сочинение), *drama sacrum* (драма священная), и *drama tragicum* (драма-трагедия) [Там же, с. 293]. Указанные жанры во многом стали основой для возникновения в XVIII столетии оперно-ораториальных произведений на библейскую тематику. Среди них – оратории «Моисей, бог фараона» (1714), «Торжествующая Юдифь» (1716), «Поклонение волхвов» (1716) А. Вивальди, близкие по стилю к его операм, а также ряд священных драм малоизвестных на сегодняшний день композиторов: «Иеффай в Масфе» Луиджи Семпличи (1776), «Дочь Иеффая» Франческо Ипполито Бартелемона (1785), «Смерть Авеля» Томмазо Джордани (1785).

Среди жанров, в той или иной мере получивших воплощение в драматургии «ветхозаветной оперы» XIX века, особая роль принадлежит оратории, в свою очередь, во многом унаследовавшей традиции средневековой мессы с её тематическими формулами религиозного мира (например, «Dies irae», «Tuba mirum»). Рассматривая влияние григорианской мессы на ораторию XVIII столетия, Г.Э. Смитер отмечает: «Основные элементы оратории присутствуют в мессе, особенно в распеваемых евангельских отрывках и воспроизведе-



нии Тайной вечери. Самым важным предшественником оратории в мессе является музыкальная декламация евангельского рассказа о Страстях во время Страстной недели. Средневековое богослужение также включало в себя расширенные повествования, называемые *historiae*, которые являются предшественниками оратории; как и чтение Страстей в Мессе, они были несценическими, как и оратории в эпоху барокко» [10, с. 19]. Однако даже при отсутствии сценического действия барочная «библейская оратория» содержит принципы театрализации, связывающие её с будущими романтическими операми на сюжеты Священного Писания. Наиболее показательно в этом плане творчество Г.Ф. Генделя, отличавшегося театральным мышлением: композитор «мыслил объёмными образами, как настоящий драматург и режиссёр, умевший одновременно видеть сюжет и изнутри, глазами своих героев, и извне, со стороны зрительного зала» [2, с. 139]. Именно поэтому оратории Генделя насыщены яркими изобразительными номерами (например, Египетские казни в «Израиле в Египте», сцена разрушения храма в «Самсоне»), а в партитурах не только его театральных произведений, но и ораторий есть подробные авторские описания декораций и сценических эффектов.

В целом же названные мистерияльно-театральные и ораториальные жанры с характерным для них обращением к ключевой проблеме библейского повествования – духовному миру человека в его соотношении с религиозными канонами – стали фундаментом для поэтики оперы на ветхозаветный сюжет в XIX веке.

Для понимания сути религиозной концепции следует обратиться к концептуально-драматургическим истокам религиозно-философской трагедии, которые заложены в *первом конфликтном собы-*

тии Книги Бытия – грехопадении Адама и Евы. Это событие отразило глобальную тему, лежащую в основе библейской истории, – Преступления и Наказания. Её драматургическая логика, как отмечают Н.Г. Невская и И.К. Дёмина, складывается из следующих этапов: «гармония Сотворения (Бог – человек) – Завет (Договор-Предостережение) – экспозиция; искушение – грех (нарушение Божьего Завета, а вместе с ним и нравственного закона) – завязка конфликта; искупление – (трагический исход человеческой жизни) – развязка; вечное покаяние человечества за грех прародителей – катарсис» [3, с. 41].

Данное толкование первой конфликтной фабулы Священного Писания практически содержит все этапы драматургического процесса религиозно-философской трагедии. Она, как уже сказано, составляет суть *исторических циклов-катастроф*, раскрываемых в Библии от Книги Бытия и до Апокалипсиса.

Одной из первых концепцию библейского историзма и её основные драматургические принципы воплотила итальянская опера XIX века. Это отразилось в её особом пространственно-временном континууме, который содержит три времени: *прошое* (нарушение Завета – *завязка*), *настоящее* (Божья кара – *развитие конфликта до кульминации и начало развязки*) и *будущее* (искупление и спасение – *развязка и катарсис*). Следует отметить, что итальянские «ветхозаветные оперы» начинаются с развития уже существующего религиозного конфликта, то есть этапы экспозиции и завязки как бы вынесены за пределы сценического действия.

Яркий пример – опера Г. Доницетти «Всемирный потоп», повествующая о трагической гибели человечества (Быт. 6:5–9:29). Согласно Священному Писанию, причины масштабного наводнения заключаются в нравственном падении челове-

ства: «И увидел Господь Бог, что велико развращение людей на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. <...> И сказал Господь: “Истреблю с лица земли людей, которых Я сотворил; от человека до скотов, и гадов, и птиц небесных истреблю, ибо Я раскаялся, что создал их”» (Быт. 6:5–7).

Данная предыстория авторами опускается: оперное действие открывается сценой сбора семьи Ноя на ковчег. Указанный эпизод является экспозицией в общей драматургии произведения, однако с точки зрения религиозно-исторической драмы он представляет собой этап развития уже существующего конфликта. Таким образом, *прошлое* включает в себе источник-причину *настоящего*, раскрывающегося в противостоянии греха и Праведности. Эта коллизия реализуется в опере через соответствующий образный ряд, включающий праведников (Ной и его семья) и грешников (представители некоторых народов, населяющих землю). Развязка конфликта происходит в последней сцене III действия, когда начинается Потоп. Финальный этап знаменует наступление *будущего*, связанного с полным уничтожением прошлого и началом новой эпохи в истории человечества.

Подобным образом выстраивается и драматургия опер «Кир в Вавилоне, или падение Валтасара», «Моисей в Египте», «Моисей и Фараон, или переход через Красное море» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди.

Вместе с тем, сохраняя ключевую образно-тематическую мифологему, «библейская опера» XIX века отражает одну из главных эстетических установок эпохи, связанную с лиризацией сюжетной линии и расширением событийно-ситуационной основы через введение в драматическое действие лирических персонажей и личностных драм. Истоки этой тенденции также коренятся в первом библей-

ском конфликтном событии, которое, по замечанию Н.Г. Невской и И.К. Дёминой, закладывает и фундамент жанра *лирической трагедии*, поскольку «конфликт Бога и дьявола раскрывается через судьбы людей, сделавших свой выбор» [3, с. 41.]. Данная концепция становится основополагающей для жанра христианской романтической драмы, принципы которой проявляются, в том числе, в операх на ветхозаветную тематику.

Ярчайшим примером романтической личностной драмы предстаёт библейская история Навуходоносора (Дан. 5:22–34), воссозданная в одноимённой опере Дж. Верди. Судьба вавилонского царя показана как трагедия личности, преступившей законы Божьего мироздания. Несмотря на романтизацию образа Навуходоносора, процесс развития его драмы даётся композитором в опоре на содержание Священного Писания и определяется следующими этапами: воин-победитель, избранник Всевышнего – экспозиция; язычник, провозгласивший себя Богом, – завязка; безумец – кульминация и начало развязки; покаявшийся царь, обретший веру в истинного Бога, – развязка. Таким образом, в опере раскрывается духовная драма исторической личности, в которой объединяются черты ветхозаветной и христианской романтической драмы.

Проделанный краткий анализ образцов итальянской оперы позволяет говорить о воплощении религиозно-философской трагедии в двух разновидностях музыкальной драмы XIX века – исторической и лирической. В отличие от опер на библейский сюжет, которые напрямую содержат религиозную концепцию, в этих произведениях таковая присутствует во «внутренней фабуле» и влияет на развитие сюжета: причинно-следственная логика драматургического процесса детермини-



руется конфликтом, изначально имеющим библейскую природу. В этом случае тема Преступления и Наказания, спроецирована ли она на историю народа или отдельной личности, раскрывается с точки зрения религиозного содержания.

Так, например, религиозно-историческая концепция показательна для русских опер XIX века, опирающихся в своих основах на библейский историзм. Ярким примером сказанного являются произведения, в которых получила воплощение идея *триединства Бог – Царь – Отечество*, возникшая в Книгах Царств и ставшая фундаментальной в образовании государственности на протяжении тысячелетий. Как и в ветхозаветной истории, судьба держав в них определяется Божьим Промыслом: «соблюдение Завета ведёт к общенародному и индивидуальному успеху и благоденствию, нарушение – к бедствиям страны, народа и отдельных лиц» [9, с. 356]. Иными словами, *Праведность* становится гарантом единства народа и устойчивости государства, в то время как *греховность* влечёт за собой так называемые смутные времена с трагическими событиями и разладом внутри страны. Показательны в этом плане две русские оперы – «Жизнь за царя» М.И. Глинки и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского.

Музыкальная драма Глинки стала отражением гармоничной модели триединства Бог – Царь – Отечество, что было созвучно идеологической доктрине России второй четверти XIX века, основанной на религиозных ценностях. Как отмечает М. Сидорова, в пространстве оперы идея триединства «репрезентируется не только последовательно-“горизонтально” (через событийный ряд и высказывания персонажей), но и концентрированно-“вертикально”, через образ Святой Руси» [7, с. 58] – социально и духовно целостного государства, в котором единственной движущей

силой народа являлись «вера в Русского Бога, верность к престолу Русских Царей и любовь к своей земле Русской» [цит. по: 5, с. 21–22].

Разрушение модели триединства запечатлено в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, которая начинается уже в фазе Наказания за Преступление. Судьба царя-детоубийцы Ирода (Борис Годунов), лжепомазанника Божьего, узурпировавшего трон путём преступления, влечёт смутные времена для его народа, о чём и повествует страшное пророчество в плаче Юродивого («Скоро враг придёт и настанет тьма. Темень тёмная, непроглядная. Горе, горе Руси!»). Аналогичные примеры, когда народ разделяет судьбу своего правителя, можно обнаружить и в Библии (упоминавшиеся ранее Египетские казни, разрушение Первого и Второго храмов, падение Вавилона и др.). Все эти события являются результатом нарушения нравственно-этических законов – Договора Бога с людьми.

Тема Преступления и Наказания, как ключевая фабула внешнесценического действия, получает отражение и во внутридуховном дуализме личности, двоемирие которой определяется религиозной антитезой – борьбой «дьявольского и Божественного <...>, “зверя” и “Бога”, “зла” и “добра”» [цит. по: 3, с. 41]. Подобная двуплановость показательна, например, для столь разных лирических музыкальных трагедий, как «Риголетто» Дж. Верди и «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Характеризуя своего героя, В. Гюго (автор драмы «Король забавляется», положенной в основу оперы Верди) подчёркивает амбивалентную натуру шута Риголетто – злобного паяца, взрастившего в грехе своего господина, но при этом праведного отца, воспитавшего в добродетели дочь. Двоемирие игрока Германа в опере

П. Чайковского практически содержит фабулу продажи души, которой противостоит образ спасительной любви. Как и в «Риголетто», важнейшими в «Пиковой даме» предстают категории порока и добродетели, которые обобщены в символике трагически роковой неизбежности (Кара Небес) за содеянное. Таким образом, тема Преступления и Наказания в названных операх раскрывается в русле библейской религиозно-морализующей концепции. Её завершение в катарсических «кодах» опер определено темой покаяния и всепрощения (лирический дуэт Джильды и Риголетто в драме Верди, церковное молитвенное песнопение и апофеозное утверждение темы любви в «Пиковой даме» Чайковского).

Подводя итоги вышеизложенному, отметим, что концептуально-драматургические принципы религиозно-философской трагедии, заложенной в первом конфликт-

ном событии Библии, получают широкое воплощение в опере XIX столетия. Они проявляются не только в сочинениях, возникших на основе ветхозаветных событий. Поскольку библейский историзм с фундаментальной концепцией Божьего плана и его разрушения носит универсальный характер, данные принципы присутствуют в оперных произведениях, не связанных со священной историей, но имеющих во «внутренней» фабуле религиозный конфликт. Это исторические и лирические драмы, оперы-мистерии, раскрывающие судьбы народов и отдельных личностей сквозь глубинные идеи Священного Писания.

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22-28-00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века».

ЛИТЕРАТУРА

1. Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 304 с.
2. Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Московская консерватория, 2019. 388 с.
3. Невская Н.Г., Дёмина И.К. Трагедия Гёте «Фауст» в творчестве композиторов-романтиков. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. 184 с.
4. Панкова Е.А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2011, № 1. С. 186–192.
5. Песков А.М. «Русская идея» и «русская душа». Очерки русской историософии. М.: ОГИ, 2007. 104 с.
6. Сабина М.Д. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М.: Советский композитор, 1981. С. 70–100.
7. Сидорова М.А. Сакральная тематика оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки и её идейно-художественные функции // Художественное образование и наука. 2021, № 2(27). С. 55–60.
8. Снигирёв Р. Библейская археология. М.: Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2007. 576 с.
9. Тантлевский И.Р. История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. СПб.: С.-Петерб. ун-т, 2005. 402 с.
10. Smither H.E. A history of the oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (A History of the Oratorio, 1). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. 507 p.



Об авторе:

Михайлова Олеся Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (656049, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0001-5391-8032**, argentum-ol@mail.ru.

REFERENCES

1. Kanunova F.Z., Ayzikova I.A. *Nravstvenno-esteticheskie iskaniya russkogo romantizma i religiya (1820–1840-e gody)* [Moral and Aesthetic Quest of Russian Romanticism and Religion (1820–1840s)]. Novosibirsk: Sibirskiy khronograf, 2001. 304 p.
2. Kirillina L.V. *Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya* [Georg Friedrich Handel's Theatrical Vocation]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2019. 388 p.
3. Nevskaya N.G., Demina I.K. *Tragediya Gete «Faust» v tvorchestve kompozitorov-romantikov* [Goethe's tragedy "Faust" in the Work of Romantic Composers]. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 2014. 184 p.
4. Pankova E.A. *Romanticheskaya model' srednevekov'ya (k postanovke problemy)* [Romantic Model of the Middle Ages (to the Formulation of the Problem)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literature* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature]. 2011, No. 1, pp. 186–192.
5. Peskov A.M. *«Russkaya ideya» i «russkaya dusha». Ocherki russkoj istoriosofii* [Russian Russian Idea and the Russian Soul. Essays of Russian Historiosophy]. Moscow: OGI, 2007. 104 p.
6. Sabinina M.D. *Zametki ob opere* [Notes on the opera]. *Sovetskaya muzyka na sovremennom etape* [Soviet Music at the Present Stage]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981, pp. 70–100.
7. Sidorova M.A. *Sakral'naya tematika opery «zhizn' za carya» M.I. Glinki i ee idejno-hudozhestvennye funkcii* [Sacred themes of the opera "Life for the Tsar" by M.I. Glinka and Its Ideological and Artistic Functions]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2021, No. 2(27), pp. 55–60.
8. Snigirev R. *Bibleyskaya arkheologiya* [Biblical Archeology]. Moscow: Moskovskoe podvor'e Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry, 2007. 576 p.
9. Tantlevskiy I.R. *Istoriya Izrailya i Iudei do razrusheniya Pervogo Khrama* [History of Israel and Judah Before the Destruction of the First Temple]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy universitet, 2005. 402 p.
10. Smither H.E. *A history of the oratorio*. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (A History of the Oratorio, 1). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. 507 p.

About the authors:

Olesya S. Mikhaylova, PhD (Art), Associate Professor at the Arts Department, Altai State University, (656049, Barnaul, Russia), **ORCID: 0000-0001-5391-8032**, argentum-ol@mail.ru.



М.В. ЛАДЫКА

*Уфимский государственный институт искусств имени З. Исагилова,
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-8254-4508*

Особенности претворения эпилога в произведениях Родиона Щедрина

В статье на примере произведений Р. Щедрина рассматриваются композиционные и драматургические свойства эпилога. В поле зрения попадают три оперы композитора («Не только любовь», «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова»), балет («Конёк-Горбунук») и оратория («Ленин в сердце народном»).

Многообразие содержательных и структурных решений эпилога в названных сочинениях позволяет выявить основные общие черты данного раздела и в то же время проследить особенности индивидуально-авторской трактовки эпилога Щедриным. Имеется в виду способ соотношения эпилога с предшествующей финальной сценой, а также принципы его взаимосвязи с основным действием всего произведения. В первом случае обращает на себя внимание проявление драматургического перелома, в результате которого эпилог создаёт эффект эмоционального отстранения, после кульминации и развязки (часто трагической) финальных сцен. Этому способствуют смена динамики на статику, замедление скорости течения художественного времени, возникновение жанрового сдвига в индивидуально-личностную или объективно-массовую сторону. Во втором – подчёркиваются интонационно-тематические и композиционно-драматургические связи, возникающие между эпилогом и основным действием благодаря применению методов тематического интегрирования и реминисценций, а также арочных связей крайних разделов произведения.

С точки зрения образно-содержательного контекста в сочинениях Щедрина прослеживается претворение двух характерных типов эпилога: ликования и прощания. В заключение статьи делается вывод о значении эпилога для осмысления художественной концепции произведения в целом и в рассмотренных opus'ax Родиона Щедрина в частности.

Ключевые слова: эпилог, драматургический перелом, жанровая модуляция, арочные связи, принцип реминисценции, эффект отстранения, эффект торможения, семантика прощания.

Для цитирования / For citation: Ладыка М.В. Особенности претворения эпилога в произведениях Родиона Щедрина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 26–40. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.026-040

MARIYA V. LADYKA

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-8254-4508

Peculiarities of the Epilogue Implementation in the Works by Rodion Shchedrin

The article examines the compositional and dramatic properties of the epilogue on the example of the works of R. Shchedrin. Three operas of the composer come into view (“Not only Love”, “The Enchanted Wanderer” and “Boyar Morozova”), a ballet (“The Hunchback Horse”) and an oratorio (“Lenin in the People’s Heart”).

The variety of substantive and structural solutions of the epilogue in these works nevertheless allows us to identify the main common features of this section and at the same time trace the features of the individual author’s interpretation of the epilogue by Shchedrin. This refers to the method of correlation of the epilogue with the preceding final scene, as well as the principles of its relationship with the main action of the entire work. In the first case, attention is drawn to the manifestation of a dramatic turning point, as a result of which the epilogue creates the effect of emotional detachment, after the climax and denouement (often tragic) of the final scenes. This is facilitated by the change of dynamics to statics, the slowing down of the speed of the flow of artistic time, the emergence of a genre shift in the individual-personal or objective-mass side. In the second, the intonation–thematic and compositional-dramatic connections arising between the epilogue and the main action are emphasized through the use of methods of thematic integration and reminiscences, as well as arched connections of the extreme sections of the work.

From the point of view of the figurative and meaningful context, Shchedrin’s writings trace the implementation of two characteristic types of epilogue: rejoicing and farewell. In conclusion, the article concludes about the significance of the epilogue for understanding the artistic concept of the work as a whole and in the opus considered’ ah Rodion Shchedrin, in particular.

Keywords: epilogue, dramatic turning point, genre modulation, arched connections, the principle of reminiscence, the effect of detachment, the effect of inhibition, the semantics of farewell.

Вопрос завершения художественного произведения с античных времён и по сей день представляет интерес и для авторов художественных текстов, и для исследователей. «Феномен финальности», как определяет данное явление О. Шмакова, связан с «художественным рефлексированием в ракурсе проблем филогенеза: «Человек – Социум – Космос – Бог» [15, с. 314]. Причём исследователь выделяет группу «жанров-окончаний», в которую наряду с симфоническим финалом, постлюдией, балетным и оперным апофеозом входит

эпилог¹. Причём постлюдия, финал и эпилог в ряде случаев оказываются самостоятельными произведениями – по аналогии с прелюдией, интермеццо, ставших автономными жанрами². К данной группе жанров, согласно классификации В. Цуккермана «по местоположению», О. Соколов относит и эпилог [13, с. 4]. С точки зрения функциональной концепции музыкального тематизма и формы Б. Асафьева, В. Бобровского [1; 2], эпилог выполняет функцию *t – terminus* (окончание, завершение). Это находит многоаспектное проявление на разных уровнях художествен-

ного текста инструментальных, хоровых, музыкально-театральных произведений³.

Как заключительный раздел произведения, возникающий после драматургической развязки, эпилог обладает исторически сложившимся набором типологических свойств, позволяющих выделить его в тексте художественного целого по принципу «текст в тексте» или «жанр в жанре». При этом ряд содержательных, драматургических и композиционных признаков, константных для эпилога, непосредственно претворяясь в композиторском творчестве, неизменно приобретают черты индивидуального авторского стиля. Наиболее рельефно типологические черты эпилога раскрываются в музыкально-театральных жанрах, что обусловлено их синтетической природой, и прежде всего – тесной связью с литературными корнями⁴.

С этой позиции особое внимание привлекают эпилоги в сочинениях Родиона Щедрина, где данный тип окончания становится важной частью драматургии и композиции значительного числа его произведений, созданных на разных этапах творческого пути. Таковы балет «Конёк-Горбунок» (1960), оратория «Ленин в сердце народном» (1969), оперы «Не только любовь» (1961), «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006)⁵.

Специфика эпилога определяется, прежде всего, принципами соотношения с заключительной сценой, непосредственно ему предшествующей, а кроме того – с текстом всей основной части произведения. В первом случае имеется в виду драматургический перелом, обуславливающий на сюжетном уровне возникновение *эффекта эмоционального отстранения*⁶, а на жанровом уровне – своего рода *жанровый сдвиг*. При этом эпилог оказывается подготовленным всем ходом развития сюжета, что проявляется в интонационно-

тематических и композиционно-драматургических (арочных) связях.

Драматургический перелом становится главным «механизмом» перехода от «действия» к «последствию» и неизменно влечёт за собой возникновение *эффекта эмоционального отстранения*. В этом, с позиции функциональной теории, находит отражение принцип «завершающей перемены», что обусловлено его (эпилога) общей функцией снятия напряжения после развязки сюжета (часто трагической, вызванной гибелью главного героя). При сопряжении событий финальной сцены и эпилога происходит смена динамики на статику, замедляется темпоритм течения художественного времени, насыщенные событиями финальные сцены сменяются событийной разрежённостью.

Таково соотношение Эпилога и заключительной Восьмой картины («Котлы»), выполняющей в балете «Конёк-Горбунок» функции кульминации и развязки. Если в последних развитие сюжета активно направлено к развязке («Купание в котлах» – *quasi*-трагический «Похоронный марш» Царя, № 64) и кульминации любовно-лирической линии («Дуэт Ивана и Царь-девицы», № 65), то в Эпилоге, напротив, время и действие останавливаются, что соответствует жанрово-бытовой ситуации свадебного пира в сказочных концовках.

Пасторальная картина мирного утра в Эпилоге, дополняющая эмоциональное состояние героини оперы «Не только любовь», воспринимается ярким контрастом по отношению к психологически напряжённым финальным сценам. В свою очередь, философски сдержанному Эпилогу «Очарованного странника» предшествует дуэт Ивана и Груши, выполняющий функцию генеральной кульминации⁷.

Эффект торможения художественного времени достигается музыкальными



средствами главным образом за счёт применения слитно-сюитных и строфических форм, в которых типичная для эпилогов функция Т (terminus) воплощается благодаря действию принципа периодичности. Так, в Эпilogе балета массовые хороводы сменяют сольные танцы, динамически яркие эпизоды чередуются с приглушёнными разделами, оркестровое *tutti* – с инструментальными *solo* и т.д. В свою очередь, вариантно-строфическая форма становится композиционной основой первого раздела Эпилога оратории (колыбельная) и Эпилога оперы «Не только любовь».

На жанровом уровне драматургический перелом, происходящий при переходе от основного действия к эпилогу, подчас влечёт за собой жанровый сдвиг, процесс которого может быть рассмотрен с нескольких позиций. С точки зрения исполнительского состава можно выявить две диаметрально противоположные тенденции: в сторону камерности, сжатия границ до масштабов одного действующего лица и тем самым перевода действия в индивидуально-личностную сферу и, напротив, к расширению, введению хора и как результат – переключению в область объективно-массовую. В зависимости от художественных задач Щедрин в равной степени обращается к выразительным возможностям как сольного (сольно-ансамблевого), так и хорового пения.

Примером камерного эпилога может служить заключительный раздел оратории «Ленин в сердце народном», о чём более подробно речь пойдёт далее (см. ниже). Напротив, жанровый сдвиг в сторону расширения границ можно наблюдать в развёрнутой хоровой сцене с солистами

в Эпilogе оперы «Не только любовь», которой предшествуют сольная (монолог Варвары Васильевны) и дуэтная (с Володей Гавриловым) сцены. При этом в сольно-ансамблевых сценах особенно важная роль в раскрытии внутренних драматических переживаний героев принадлежит оркестру. В Эпilogе же, напротив, на первый план выходит хоровое звучание, средствами которого передаются незатейливая атмосфера народного быта, красота бескрайнего простора.

Так, гармоническое и ритмическое остинато альтов – имитация наигрыша народных инструментов – становится своего рода композиционным и драматургическим стержнем Эпилога, на который последовательно нанизываются проведения темы в партиях солистов и отдельных групп хора. Секундовые сочетания в гармонии придают звучанию особую терпкость, вызывая ассоциации с народным пением, что способствует созданию пасторального идиллического настроения (пример № 1).

Р. Щедрин. Опера «Не только любовь», Эпilog

Пример № 1.



Помимо рассмотренных вариантов, условно, «жанровых модуляций», в Эпilogах Щедрина действие двух обозначенных тенденций может происходить как последовательно, по «горизонтали», так и одновременно, по «вертикали». Горизонтальное совмещение возникает чаще всего в эпилогах, состоящих из нескольких сольных (ансамблевых) и хоровых разделов, в то время как при вер-

тикальном действии разворачивается одновременно – по принципу полифонии пластов: сольно-ансамблевого и хорового.

Ярким примером вертикального совмещения⁸ является Эпилог оперы «Боярыня Морозова», основу которого образуют два контрастных, параллельно развивающихся, относительно самостоятельных пласта: сольный – третий плач протопopa Аввакума и хоровой (народ). В партии Аввакума раскрывается эмоциональная реакция на произошедшие события. Как отмечает Н. Денисов, композитор «осознанно выбрал лирическую трактовку протопopa и поручил эту партию тенору» [3, с. 14]. Напротив, хоровому пласту фактуры, образующему единовременный контраст с предыдущим, свойственна аскетичная сдержанность звучания.

В целом же в опере Аввакум выполняет функцию комментатора событий⁹. С этой точки зрения Третий плач Аввакума завершает драматургическую линию, связанную с эффектом отстранения, о чём свидетельствует неожиданно светлое, умиротворённое звучание обращения Аввакума к боярыне Морозовой «О, звезда утренна». Имеется в виду плавное, преимущественно поступенное движение мелодии в натуральном *C-dur*, неспешный темп (*Andante moderato*), тихая динамика (*ppp*), предельно нежное звучание (*dolcissimo*) (пример № 2).

Приглушённый звук трубы с сурдиной вторит Аввакуму, призывающему оплакивать мученицу Феодору («О, православныя»). Интонации плача предваряют заключительное молитвенное обращение к Богу «Упокой души их, Господи».

Так, выразительная вокальная партия Аввакума вносит в лаконичный Эпилог «Боярыни Морозовой» богатую палитру быстро

сменяющихся эмоций: от нежных напевных интонаций через музыкальную лексику плача к скорбному молитвенному прошению, что в целом не типично для подобных разделов, как правило, репрезентирующих одно состояние.

Большая статика в выражении чувств по сравнению с вокальной партией Аввакума присуща партии хора, функция которого – донести до слушателя известие о смерти боярыни Морозовой – соотносима, по мнению П. Поспелова, с ролью летописца [11]. Этим определяется типичная для церковной традиции лексика и вербального¹⁰, и собственно музыкального текста. Отсюда – псалмодический характер интонирования в условиях простейшего многоголосия, узкий диапазон попевок, опора на диатонику, ладовая переменность. В противоположность выразительной мелодии Аввакума хоровая партия отличается эмоциональной сдержанностью и отстранённостью, чему способствует мерное, неспешное движение, приглушённая динамика (пример № 3). Обозначенные выразительные средства способствуют созданию яркого единовременного контраста с партией Аввакума¹¹.

С точки зрения особенностей произведения, идеи, содержания выделяются два типа эпилогов: *ликования* и *проща-*

Пример № 2.

Р. Щедрин. Опера «Боярыня Морозова»,
Эпилог



Пример № 3.

Р. Щедрин. Опера «Боярыня Морозова»,
Эпилог





ния. Первая раскрывает атмосферу торжества («Конёк-Горбунок»), в то время как вторая связана с воплощением семантики ухода, воспоминаний («Не только любовь», «Очарованный странник»). Для каждого вида характерно обращение к определённым жанровым прототипам и, как следствие, – к конкретным средствам музыкальной выразительности.

Господство состояния безграничной радости в Эпilogue балета, как отмечалось ранее, обуславливается ситуацией свадебного пира: развёрнутая сцена, включающая величания молодых, хороводы, сольные выступления жениха и невесты (см. с. 16 данной статьи).

Напротив, картина ухода, удаления в опере «Не только любовь» сопряжена с переходом от напряжённых, драматических событий, пережитых в основном действии героиней, в область философского обобщения главной идеи произведения. Отсюда – особенности сценического решения Эпилога, которое, согласно ремарке композитора, связано с движением за кулисы («Варвара Васильевна идёт вместе со всеми. Голоса постепенно затихают», ц. 330), динамика картины (нарастание и затихание звучности: *pp* – *ff* – *pp*), а также обобщающий, объективный характер вербального текста хоровой партии.

В свою очередь, своеобразие эпилога-прощания в «Очарованном страннике» обнаруживается в соотношении внешней статики и внутреннего напряжения. На фоне доминирующего состояния сосредоточенности, остановившегося времени и действия, опосредованным импульсом к движению оказывается призыв Монаха («Иван, иди, брат»). Причем лежащая в основе его лейтмотива тритоновая интонация, с характерной для неё острой неустойчивостью, воспринимается в данном

контексте как символ устремлённости к покою (пример № 4).

Пример № 4.

Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник»,
Эпилог



Этому же способствует особое обращение композитора с хором, поющим закрытым ртом на звуке «м»: увеличение числа звучащих голосов при последовательном снижении динамического уровня от *p* до *pppp*. Подобный приём создаёт аудиовизуальный эффект удаления, рассеивания звука в бесконечном пространстве. Слово и музыка словно замирают в невесомости, образуя смысловое многоточие.

Претворение в эпилогах мотива ликования или ухода, прощания связано с семантикой конкретных жанров, соответствующих данным состояниям. Эпигоги-ликования чаще всего опираются на стилистику *жанра гимна*¹². Напротив, в эпилогах-прощаниях проявляются черты камерных песенных жанров преимущественно народной традиции, таких как *колыбельная* и *плач*, жизненное предназначение которых изначально связано с неким *пограничным состоянием* между бодрствованием и сном, жизнью и смертью¹³.

С этой точки зрения примечателен Эпилог оратории Щедрина, в двух разделах формы которого поочерёдно репрезентируются оба жанра. Колыбельная (первая часть), звучащая в партии солиста (контральто), проникнута теплотой материнского чувства, обусловленного в первую очередь вербальным текстом народной сказительницы М.С. Крюковой («Ты спокойно спи, дорогой Ильич»). Волнообразная, спокойная, свободно льющаяся мелодия на фоне выдержанных аккордов, а также

отсутствие строгих метрических границ такта придают теме черты импровизационности, типичной для естественного звучания колыбельной в народном быту (пример № 5).

Связь с траурной тематикой раскрывается в интонационных элементах, восходящих к жанру плача (второй раздел Эпилога, пример № 6). Имеется в виду вокализ солистки без сопровождения с характерной общей нисходящей направленностью мелодии, секундовыми интонациями, произвольными ускорениями и торможениями темпоритма, форшлагами, имитирующими всхлипывания. При этом тихая динамика и последовательное ритмическое «растяжение» звуков к концу приводит к замиранию мелодии на последней ноте, которую солист держит до её полного затухания (*lunga possibile*).

Особую смысловую и композиционную функцию оркестрового антракта или интермедии в «Очарованном страннике» выполняет рассматриваемый жанр в Постлюдии «Плачи», введённой между заключительной сценой и Эпилогом. Подобно тому, как в народной обрядовой традиции плачи сопровождали прощание с прежним обликом человека, в Постлюдии раскрывается идея духовного перерождения главного героя. Основанная на темах, ранее звучавших в опере, музыка словно указывает направление этого перерождения – к покаянию и духовному бытию.

Семантику обозначенных тем усиливают и конкретизируют звуки *passus duri-*

usculus: ais-a-gis-g (пример № 7a) и *d-cis-c-h-ais* (пример № 7б) – риторической фигуры, в музыкальной культуре символизирующей муки, страдание.

Помимо рассмотренного эффекта отстранения, контраста эпилога по отноше-

Пример № 5. Р. Щедрин. Оратория «Ленин в сердце народном»



Пример № 6.

Р. Щедрин. Оратория «Ленин в сердце народном», ц. 50



Пример № 7a.

Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог, ц. 176



Пример № 7б.

Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог, ц. 177



нию к предшествующей сцене, особое значение приобретает проблема связи завершающего раздела с текстом произведения в целом. Итоговая функция эпилога (*T – Terminus*) раскрывается на жанровом, интонационно-тематическом и композиционном уровнях.

Так, черты танцевальной сюиты в Эпилоге балета «Конёк-Горбунок» оказыва-



ются логическим завершением драматургической линии балета, объединяющей народно-жанровые сцены Вступления (№ 1) и Третьей картины «Базар» (№№ 18–24). Как отмечает И. Лихачёва, они «являются важным звеном драматургии, поскольку способствуют созданию единства действия, обрамляя и прослаивая балет» [9, с. 54].

Обращение в эпилоге оперы «Не только любовь» к частушке, доминирующему жанру произведения, служит важным фактором тематического единства музыкальной драматургии в целом. Щедрин вводит в Эпилог подлинную народную тему – волжской частушки «Пересохни, Волгаречка» (пример № 8). Обращение к цитате, как известно, является важным элементом «расшифровки» смыслов художественного текста. Более того, согласно мнению И. Фоменко, в конце текста цитата способна ретроспективно влиять на осмысление всего ранее сказанного [14, с. 344]. Так, широко известный аутентичный вербальный текст частушки Страдания, проникнутой щемящим чувством грусти, в опере заменён на новый, своим радостно-безмятежным, беззаботным настроением опосредованно, как бы «на расстоянии» создающим контраст исходному¹⁴. Тем самым раскрывается противоречие между эмоциональным состоянием главной героини и отстранённой от её переживаний объективной, внеличностной атмосферой происходящего в эпилоге.

Важным фактором, объединяющим эпилог и основное действие, являются *интонационно-тематические связи*, проявляющиеся главным образом через принципы *реминисценции* и *тематического интегрирования*. Введение реминисценций позволяет сделать акцент на наиболее значительных

мыслях, идеях и образах основного текста. В свою очередь, возникающая в эпилоге новая тема-итог оказывается результатом синтеза, интегрирования интонаций, рассредоточенных в тексте произведения, и тем самым на лексическом и содержательном уровнях раскрывает главную мысль произведения¹⁵.

Щедрин в эпилогах обращается преимущественно к принципу реминисценции. Таково появление в эпилоге балета «Конёк-Горбунок» звучавших ранее народной хороводной песни «Не будите меня молоду», колыбельной «Гуленьки, гуленьки» и лейт-темы самого Конька-Горбунка.

Музыкальная реминисценция темы девичьего хоровода «Не будите меня молоду» связывает заключительный раздел произведения с Первой (№ 3, 4) и Третьей (№ 20) картинами, придавая композиции черты рондальности. Причём звучащая оживлённо, шутливо в Первой картине («Изба»), печально – в Третьей («Базар»), хороводная песня в Эпилоге приобретает черты величавой сдержанности (плавное движение мелодии в мягком звучании кларнета, сопровождаемое неспешными аккордами), что соответствует общему торжественному строю ситуации свадебного пира (пример № 9).

Пример № 8.

Р. Щедрин. Опера «Не только любовь»,
Эпилог, ц. 324



Пример № 9.

Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,
Эпилог, ц. 627



Колыбельная «Гуленьки, гуленьки» из сборника А. Лядова «Песни русского народа» – второй лейтмотив Царь-девицы (пример № 10) – в Эпiloге утверждает её человеческий облик, в отличие от первого, соответствующего фантастической грани образа героини. Щедрин меняет покачивающийся трёхдольный метр оригинала на двудольный (4/4), соответствующий статной поступи царицы. При этом благодаря тембру скрипок в теме сохраняется особая мягкость и теплота звучания, присущая жанру колыбельной.

К тематическим реминисценциям также относится звучащая в эпизоде, названном в партитуре «Финал балета» (№ 70), лейт-тема Конька-Горбунка (пример № 11) из Второй картины (№№ 13, 17), сохраняющая свою радостную, скерцозно-танцевальную окраску¹⁶.

Особое смысловое значение приобретает приём тематической реминисценции в Эпiloге «Очарованного странника», названного О. Комарницкой репризой-синтезом, «где вновь, наряду с темой убиенного монаха возникает тема Груши <...> и молитва ко Пресвятой Богородице <...>» [8, с. 33].

Тихое и нежное (*ppp*, *dolciss.*) звучание в народной цыганской песне «Ах, да не вечерняя заря» (пример № 12) создаёт иллюзорный, нереальный образ цыганки, возникающий в сознании героя как воспоминание, незримое «присутствие Груши и после её смерти»¹⁷.

В рассмотренных сочинениях, благодаря принципу тематической реминисценции на протяжении основного музыкального текста и в эпiloге, возникают черты рондо высшего порядка (термин В. Цуккермана), что является важным композиционно-драматургическим фактором

объединения. В то же время данная закономерность служит отражением эпической составляющей поэтики Щедрина, корни которой – в русской музыкальной традиции, идущей от Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова.

Среди способов создания композиционно-драматургического единства, архитектурного скрепления произведения важное место принадлежит *принципу арочных связей*, который образуется между прологом и эпiloгом произведения [6].

Так, арочное обрамление в опере «Очарованный странник» создаётся благодаря хоровой теме-молитве «Бо-господь и явился нам», открывающей оперу, и её интонационно-ритмическому варианту в Эпiloге, звучащим, по словам О. Комарницкой, «за-вораживающе, тонко, зрительно осязаемо <...> как бы в отдалении русского монастыря с его еле слышным звоном и неспешным пением мужских голосов» [8, с. 33]. Атмосфера суровой сдержанности и в то же

Пример № 10.

Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,
Эпiloг, п. 646



Пример № 11.

Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,
Эпiloг, Финал балета
(Вариация Конька-Горбунка)



Пример № 12.

Р. Щедрин. Опера «Очарованный
странник», Эпiloг, п. 179





время внутреннего напряжения возникает благодаря октавному унисону низких мужских голосов, дублируемому бас-кларнетом, мелодии, неспешно развёртывающейся на фоне выдержанных аккордов оркестра, приглушённой динамике *p*, *pp* (пример № 13).

Пример № 13. Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог, ц. 178, *L'istesso tempo*



Особый вид арочных связей обнаруживается между названием произведения и эпилогом. Первое, как отмечают исследователи, «вводит читателя в микромир произведения, являясь при этом своеобразной интродукцией, включающей <...> информацию о последующих событиях» [10], содержательным кодом, декодирование которого происходит на протяжении всего текста. С этой точки зрения эпилог, коррелируя с названием, содержит выводы глубокого концептуального характера и, таким образом, оказывается итогом данного процесса. В музыке подобными примерами связи внемузыкального (заглавие) и музыкального (эпилог) компонентов могут служить балеты «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Ангара» А. Эшпая, оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Джезуальдо» А. Шнитке, «Мария Стюарт» С. Слонимского и многие другие. К данному ряду можно отнести и произведения Щедрина – балет «Конёк-Горбунок» и оперу «Не только любовь».

В балете арка между заглавием и последними музыкальными страницами Эпилога

связана с образом главного героя. В частности, в заключительном разделе кроется разгадка главной темы произведения: Конёк-Горбунок, в интерпретации Р. Щедрина, – это воплощение чуда, которое, как известно, в сказках всегда встаёт на сторону добра и справедливости.

В свою очередь, Эпилог оперы «Не только любовь», отсылая слушателя к названию, словно дает ответ на незримо поставленный вопрос: «если не только любовь», то что ещё? Этот вопрос, поставленный композитором в опере, имеет глубокий философский, экзистенциальный подтекст. Исходя из содержания произведения ответом на

него могут стать нравственные принципы, чувство долга и ответственности перед людьми, особенно актуальные в наши дни.

Кроме того, в уста героев оперы и солистов хора композитор вкладывает реплики, провозглашающие ценности, которые так же, как и любовь, могут стать источником смысла и радости жизни. К ним относятся: «вечная» тема мира («В ясном небе голубь кружит. / Прочный мир всем людям нужен»), любование красотой родной природы («День встаёт – не надо краше, / Глянь кругом – всё это наше»), труд («Выходи в ряды со всеми / Песне час, работе время»). Особую значимость в Эпилоге, как и в опере в целом, приобретает сквозная тема музыки – неизменного спутника человека по жизни.

Вместе с тем патетически-приподнятый тон звучания в значительной степени обусловлен введением в либретто, а затем и в сценографию постановок мотива восхода солнца, часто встречающегося в эпилогах произведений разной жанровой направленности и разного содержания. В Эпилоге оперы «Не только любовь»

тема рассвета проявляется также на вербальном уровне («Край небес светлеет синий, / *Солнце всходит* над Россией»), обращая мысль слушателя в будущее и тем самым привнося дополнительную ноту оптимизма¹⁸.

Таким образом, как было показано, завершая ряд своих *opus'ов* эпилогом, композитор прибегает к системе разнообразных принципов содержательного, драматургического и собственно музыкального характера, специфических для данного «жанра в жанре». В эпилоге высокое образно-эмоциональное, драматургическое напряжение финальных сцен сглаживается, переключается в иную плоскость благодаря принципу временного и пространственного отстранения. При этом

остановка действия сочетается с внутренним движением, что отчасти связано с семантикой ухода, прощания или, напротив, выражения радости, ликования.

При всей относительной автономности положения эпилога в композиции и драматургии произведения он, выполняя функцию завершения художественной концепции произведения (*T – Terminus*), обнаруживает глубинные связи с основным текстом, благодаря применению разнообразных приёмов сюжетного, интонационно-тематического, жанрового характера.

В итоге транслируемые в эпилоге идеи высшего бытийного порядка позволяют проникнуть в глубины смысла произведения и шире – понять характер проблем, поднимаемых композитором в своём творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О. Шмакова в качестве примеров приводит «Постлюдию» – финал пятичастной III симфонии К. Сикорского, Финал («Post scriptum») III симфонии Б. Тищенко, Одиннадцатую часть («Заключение») XIV симфонии Д. Шостаковича и другие [15, с. 314]. В этом ряду также можно назвать эпилоги из третьей симфонии Е. Подгайца «Будет ласковый дождь», Симфонии Р. Леденёва в простых ладах «Русь зелёная и белоснежная» и т. д.

² Таковы Четыре постлюдии для фортепиано и струнного оркестра В. Сильвестрова, Три постлюдии для оркестра В. Лютославского, Четыре постлюдии для симфонического оркестра Ф. Караева, Постлюдия для арфы с оркестром ор. 118 Е. Фирсовой, «Эпилог» балета А. Шнитке «Пер Гюнт», Седьмая симфония «Эпилог» Г. Канчели.

³ Проблема оперного и симфонического эпилога посвящены статьи автора «Три эпилога в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» [7], «Третья симфония Е. Подгайца: к проблеме эпилога в искусстве» [6].

⁴ Как известно, феномен, а также понятие «эпилог», возникшие в ораторском искусстве

Античности, приобрели современное значение (как заключительная часть произведения) в драматургии эпохи Возрождения. При этом форма, содержание и роль эпилога менялись в зависимости от исторической эпохи и жанра произведения, о чём идет речь в статье «Некоторые композиционно-драматургические принципы оперного эпилога» [4].

⁵ В статье рассматриваются эпилоги в музыкально-театральных произведениях Щедрина, написанных до конца первого десятилетия XXI века, что обусловлено отсутствием открытого доступа к нотному материалу последних двух опер – «Левша» (2013) и «Рождественская сказка» (2015). Причём в поле зрения попадают сочинения, в которых заключительный раздел озаглавлен «Эпилог» композитором. В ряде других его *opus'ов*, в частности, в опере «Мёртвые души», финальная сцена также содержит черты эпилога, но не получает такого определения и поэтому не рассматривается в данной статье.

⁶ Заметим, что в литературоведении бытует созвучное понятие «эффект отстранения», введённое В. Шкловским для обозначения



художественного приёма, цель которого – нарушить «автоматизм восприятия» и описать состояние как впервые увиденное.

⁷ Сюжетная ситуация, основанная на яростном желании цыганки проститься с опостылевшей жизнью и ужас Ивана, стоящего перед страшным выбором, сообщают сцене высочайший динамизм и напряжённость.

⁸ Примером горизонтального совмещения указанных тенденций служит Эпилог оперы С. Слонимского «Мастер и Маргарита», в котором несколько разделов представляют собой чередование сольно-ансамблевых и хоровых эпизодов, ведущих сквозную драматургическую линию.

⁹ Его появление выводит за пределы действия, останавливая развитие сюжета в наиболее напряжённых, кульминационных моментах. Три Плача Аввакума (I – № 4, II – № 8, III – Эпилог) прекращают, соответственно, три динамические полуволны, из которых каждая последующая начинается на более высоком эмоционально-драматургическом уровне.

¹⁰ Хор сообщает о том, что заглавная героиня причислена к числу блаженных, при этом указывая дату, время и место случившегося: «Успе блаженна Феодора с миром, успе в глубокой темнице, месяца ноября с первого числа на второя в час ночи, Блаженная великая Феодора...».

¹¹ Этот тип контраста проявляется в кульминации партии Аввакума, когда речитация на одном звуке сменяется мелодией, стремительно взлетающей на кульминационную вершину (g^2), поддержанную столь же резким нарастанием динамики ($pp < ff$).

¹² Первым классическим примером такого рода явился Эпилог из оперы М. Глинки «Жизнь за царя».

¹³ В данной позиции можно провести параллель с Колыбельной из вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», а также с заключительной сценой балета И. Стравинского «Поцелуй феи», озаглавленных как «Эпилог. Колыбельная страны вне времени и пространства».

¹⁴ В оригинале: «Да пересохни, Волга-речка, / Ах, Жигули вы, Жигули! / Так перестань болеть, сердечко, / Ну до чего ж вы довели!»; в опере: «Шёл деревней – люди спали, / Заиграл в гармошку – встали / Ах, с гармошкой жить милее, / С балалайкой веселее».

¹⁵ Проблема интегрирующего метода развития рассматривается в статье Е. Скурко [12].

¹⁶ Детальный анализ реминисцентных связей балета «Конёк-Горбунок» содержится в монографии И. Лихачёвой «Музыкальный театр Родиона» [9, с. 32–33, 42–45].

¹⁷ «Это Груши душа за мной следует, путь мне кажется... В монастырь пошёл, на Валаам остров. Богу молиться» [17, с. 221–226].

¹⁸ Лейтмотив восхода солнца также характерен и для эпилогов опер С. Слонимского «Мастер и Маргарита» и «Видения Иоанна Грозного» (Третий Эпилог), балетов «Спартак» А. Хачатуряна и т.д. В опере Щедрина, учитывая дату её создания характер текста (1961 год), содержание Эпилога также можно связать с общим – в русле советской идеологии – требованием оптимистического завершения сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 378 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / предисл. Е.И. Чигарёвой. 2-е изд., доп. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 338 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство).
3. Денисов Н. «Боярыня Морозова»: Новая хоровая опера, или Думы о судьбе России? // Музыкальная академия. 2007, № 4. С. 8–16.

4. Камышанова М.В. Некоторые композиционно-драматургические принципы оперного эпилога // *Музыковедение*. 2015, № 4. С. 31–35.
5. Камышанова М.В. Принцип архитектурного скрепления оперы: пролог и эпилог // *Всероссийская научно-практическая конференция-семинар с международным участием «Научные проблемы современного музыкального искусства и образования»*. Уфа, 4–5 декабря 2014 года / отв. ред.-сост. Е.Р. Скурко; редкол.: Н.Ю. Жоссан, В.А. Шуранов. Уфа: Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова, 2015. С. 60–65.
6. Камышанова М.В. Третья симфония Е. Подгайца: к проблеме эпилога в искусстве // *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы VII международной научно-практической конференции*. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2011. С. 196–199.
7. Камышанова М.В. Три эпилога в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сб. материалов Международной научной конференции 14–19 апреля 2014 года*. М.; Edinburgh: Нобель-Пресс; Lennex Corporation, 2014. С. 302–309.
8. Комарницкая О. «Очарованный странник»: на пересечении традиций // *Музыкальная академия*. 2007, № 4. С. 26–34.
9. Лихачёва И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1977. 207 с.
10. Определение термина «Название / заглавие произведения» // URL: <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/nazvanie-zaglavie-proizvedeniya/?q=458&n=345> (дата обращения: 26.07.2022).
11. Поспелов П. Вера и мера. Родион Щедрин поведал о страстях боярыни Морозовой // URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/11/01/115037> (дата обращения: 22.08.2022).
12. Скурко Е.Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке Рахманинова // *Музыкальная академия*. 2014, № 4. С. 107–111.
13. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // *Проблемы музыки XX века*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12–59.
14. Фоменко И.В. Цитата // *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины* / ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 2004. С. 339–345.
15. Шмакова О. Симфонический финал в ряду «жанров-окончаний» // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради*. № 26 (60). СПб.: Книжный дом, 2008. С. 312–315.
16. Щедрин Р.К. Не только любовь [Ноты]. Лирическая опера в 3 действиях с эпилогом: клави́р / либр. В. Катаняна. М.: Музыка, 1965. 230 с.
17. Щедрин Р.К. Очарованный странник [Ноты]: opera for the concert stage: based on a story by Nikolaj Leskov, (2002): for 3 solo voices, chorus a. orchestra. Mainz [etc.]: Schott, cop., 2002. 204 с.
18. Shchedrin R. Lucky Everybody: A Stunning World Premiere! (A conversation of Lorin Maazel and Rodion Shchedrin) // URL: <http://www.shchedrin.de/rodion-shchedrin/interview> (дата обращения: 22.08.2022).

Об авторе:

Ладыка Мария Вячеславовна, аспирант, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450068, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-8254-4508**, LegendXXI@yandex.ru



REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. 378 p.
2. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy: issledovanie* [Functional Bases of Musical Form: a Study]. Foreword by E.I. Chigareva. 2nd edition enlarged. Moscow: LIBROKOM, 2012. 338 p. (Music: Art, Science, Craftsmanship).
3. Denisov N. «Boyarynya Morozova»: Novaya khorovaya opera, ili Dumy o sud'be Rossii? [“Boyarynya Morozova”: A New Choral Opera, or Thoughts on the Fate of Russia?]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2007, No. 4, pp. 8–16.
4. Kamyshanova M.V. Nekotorye kompozitsionno-dramaturgicheskie printsipy opernogo epiloga [Some Compositional and Dramaturgical Principles of Opera Epilogue]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015, No. 4, pp. 31–35.
5. Kamyshanova M.V. Printsip arkhitektonicheskogo skrepleniya opery: prolog i epilog [Principle of Architectonical Binding of Opera: Prologue and Epilogue]. *Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya-seminars mezhdunarodnym uchastiem «Nauchnye problemy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva i obrazovaniya»*. Ufa, 4–5 dekabrya 2014 goda [All-Russian scientific-practical conference-seminar with international participation “Scientific Problems of Modern Musical art and Education”. Ufa, 4–5 December 2014]. Responsible editor-compiler E.R. Skurko; editorial board: N.Y. Zhossan, V.A. Shuranov. Ufa: Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2015, pp. 60–65.
6. Kamyshanova M.V. Tret'ya simfoniya E. Podgaytsa: k probleme epiloga v iskusstve [The Third Symphony by E. Podgaytsa: to the problem of Epilogue in Art]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: tezisy VII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance: theses of the VII International Scientific and Practical Conference]. Tambov: Tambovskiy gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut imeni S.V. Rakhmaninova, 2011, pp. 196–199.
7. Kamyshanova M.V. Tri epiloga v opere S. Slonimskogo «Videniya Ioanna Groznogo» [Three epilogues in Slonimsky's opera “Visions of John the Terrible”]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 14–19 aprelya 2014 goda* [Art History in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions: proceedings of the International scientific conference 14–19 April 2014]. Moscow; Edinburgh: Nobel'-Press; Lennex Corporation, 2014, pp. 302–309.
8. Komarnitskaya O. «Ocharovanny strannik»: na peresechenii traditsiy [“The Enchanted Wanderer”: at the Crossroads of Traditions]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2007, No. 4, pp. 26–34.
9. Likhacheva I.V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Musical theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 207 p.
10. *Opredelenie termina «Nazvanie / zaglavie proizvedeniya»* [Definition of the Term “Title/ Title of the Work”]. URL: <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/nazvanie-zaglavie-proizvedeniya/?q=458&n=345> (26.07.2022).
11. Pospelov P. *Vera i mera. Rodion Shchedrin povedal o strastyakh boyaryni Morozovoy* [Faith and Measure. Rodion Shchedrin Narrated Passions of Boyarina Morozova]. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/11/01/115037> (22.08.2022).
12. Skurko E.R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke Rakhmaninova [To the Question of Form Formation in Rachmaninov's Instrumental Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2014, No. 4, pp. 107–111.

13. Sokolov O. K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov [To the problem of typology of musical genres]. *Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the twentieth century]. Gorky: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 12–59.
14. Fomenko I.V. Tsitata [Quotation]. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies. Literary work: basic concepts and terms]. Edited by L.V. Chernets. Moscow: Vysshaya shkola; Akademiya, 2004, pp. 339–345.
15. Shmakova O. Simfonicheskiy final v ryadu «zhanrov-okonchaniy» [Symphonic Finale in the Series of “Ending Genres”]. *Izvestiya Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A.I. Gertsena. Aspirantskie tetradi. № 26 (60)* [Proceedings of A.I. Herzen Russian State Pedagogical University. Aspirants' notebooks. No. 26 (60)]. St. Petersburg: Knizhnyy dom, 2008, pp. 312–315.
16. Shchedrin R.K. *Ne tol'ko lyubov'* [Noty]. *Liricheskaya opera v 3 deystviyakh s epilogom: klavir* [Not Only Love [Notes]. Lyric Opera in 3 Acts with Epilogue: Clavier]. Libretto by V. Katanyan. Moscow: Muzyka, 1965. 230 p.
17. Shchedrin R.K. *Ocharovannyi strannik* [Noty]. [The Enchanted Wanderer [Notes]]: opera for the concert stage: based on a story by Nikolaj Leskov, (2002): for 3 solo voices, chorus a. orchestra. Mainz [etc.]: Schott, cop., 2002. 204 p.
18. Shchedrin R. *Lucky Everybody: A Stunning World Premiere! (A conversation of Lorin Maazel and Rodion Shchedrin)*. URL: <http://www.shchedrin.de/rodion-shchedrin/interview> (22.08.2022).

About the author:

Mariya V. Ladyka, graduate student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450068, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-8254-4508**, LegendXXI@yandex.ru





ОТ РЕДАКЦИИ

В рубрике «Из истории отечественной мысли о музыке» продолжают публиковаться работы Л. Сабанеева (1881–1968), созданные либо до отъезда автора из России (1922 г.), либо в зарубежный период его жизни, ставшие библиографической редкостью и практически недоступные отечественным музыкантам. Публикации и републикации ряда работ Сабанеева в нашем и других изданиях стали возможны благодаря возвращению в Россию его архива, переданного в Париже дочерью Леонида Леонидовича – Верой Леонидовной Сабанеевой-Ланской – профессору Т.Ю. Масловской, которой, в свою очередь, удалось ввести их в круг музыковедческой литературы. В предыдущих трёх выпусках журнала была представлена брошюра Сабанеева «Клод Дебюсси»; в ближайших двух читатели смогут познакомиться с его исследованием о Скрябине. Своего рода предисловием к предлагаемой публикации является статья А. Максименко.



ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)
УДК 7.072.2

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.041-046

А.О. МАКСИМЕНКО

г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3732-0000

О брошюре Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения»

Статья представляет в своем роде предисловие к брошюре Л. Сабанеева об А. Скрябине, изданной в 1916 году в Петрограде издательством «Сириус» [8]. Ставшая библиографической редкостью, работа Сабанеева сохраняет свою актуальность по сей день, по-прежнему вызывая интерес музыкантов. В статье рассматривается исторический и стилистический контекст, очерченный в исследовании Сабанеева, его идеи о стиле и структуре музыки Скрябина, которые стали важными для отечественного музыкознания и получили развитие в более поздних трудах. Особое внимание обращается на обобщения исследователя в области гармонического языка, интонационного строя поздних сочинений Скрябина. Также раскрываются размышления Сабанеева об особенностях творческого процесса Скрябина и о влиявших на него идеях. При этом автор брошюры выявляет глубинные принципы, которыми руководствовался Скрябин при сочинении музыки.

Ключевые слова: Сабанеев, брошюра, Скрябин, гармония, творчество, Мистерия.

Для цитирования / For citation: Максименко А.О. О брошюре Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 41–46. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.041-046

ALEXANDER O. MAKSIMENKO*St. Petersburg, Russia**ORCID: 0000-0003-3732-0000*

About L. Sabaneev's Brochure "A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression"

The article, in its own way, is a preface to L. Sabaneev's brochure about A. Scriabin, that was published in 1916 in Petrograd by the Sirius publishing house [4]. Having become a bibliographic rarity, Sabaneev's work retains its relevance to this day, still arousing the interest of musicians. The article discusses the historical and stylistic context outlined in Sabaneev's study, his ideas about the style and structure of Scriabin's music, which became important for Russian musicology and were developed in later works. Particular attention is drawn to the researcher's generalizations in the field of harmonic language, the intonational structure of Scriabin's later compositions. It also reveals Sabaneev's reflections on the peculiarities of Scriabin's creative process and on the ideas that influenced him. At the same time, the author of the brochure reveals the deep principles that guided Scriabin when composing music.

Keywords: Sabaneev, pamphlet, Scriabin, harmony, creativity, Mystery.

В 1916 году в Москве небольшой круг друзей и поклонников А.Н. Скрябина отмечал годовщину его смерти. Леонид Леонидович Сабанеев, один из самых близких к Скрябину музыкантов, представил там свою книгу о композиторе [15]. В том же году по материалам этой книги Сабанеев напишет брошюру о принципах творчества Скрябина.

Книга и брошюра, поначалу встреченные друзьями с энтузиазмом, очень скоро вызовут возмущение. Сабанеев вспоминает: «Этот вечер был довольно удачен... моя книга о Скрябине, которая была сначала встречена очень радостно, но когда ознакомились с её содержанием и оно оказалось недостаточно "правоверным" в смысле той ориентации, которая в скрябинском обществе свила себе гнездо, то руководители общества окончательно решили объявить меня "еретиком"» [10, с. 368].

«Правоверность», о которой пишет Сабанеев, подразумевала мистический взгляд на Скрябина и его творчество. Такой взгляд представлен, например, в книге современника обоих музыкантов, Б. Шлецера, «Скрябин. Личность. Мистерия» [18]. Сабанеев – «друг-наблюдатель», как он себя называл, смотрел на творчество Скрябина не с мистической, но с музыкальной точки зрения, а на теософские его идеи – как на своего рода одержимость, которая заставляла композитора искать новые способы музыкального выражения. Позиция Сабанеева оказалась неприемлемой в «Скрябинском обществе» – круге поэтов, философов и музыкантов, образовавшемся в последние годы жизни Скрябина: «я, – пишет Сабанеев, – при жизни Скрябина находившийся в весьма понятном обаянии от его гениальности, выражался о Мистерии в очень деликатных формах... интересуясь мыслями моего гениального друга и боясь оскорбить



его... [но] когда этого обаяния уже не стало и я проявил некоторую часть своего позитивизма в более ясной форме, “скрябиняне” встретили это уже неодобрительно» [10, с. 367].

«Еретик» Сабанеев вскоре покинет «Скрябинское общество», а ещё через несколько лет тот небольшой круг друзей, который вспоминал Скрябина в Москве в 1916 году, распадется¹.

Стоит ли читать работу о Скрябине столетней давности, особенно после всего, что мы и так о нём знаем – после Б. Асафьева, Д. Житомирского, Ю. Холопова, Л. Мазеля и многих других? Да, стоит. Брошюра Сабанеева непохожа на прижизненные тексты о Скрябине, и, несмотря на «неправильность», идеи Сабанеева по-прежнему актуальны, а характерная личная интонация и особенный аналитический стиль делают его тексты привлекательными до сих пор.

Леонид Сабанеев, начавший писать заметки о концертах в 1908 году, почти сразу стал одним из самых известных русских музыкальных критиков. Образованный, остроумный, наблюдательный – в этих характеристиках сходились даже те, у кого он вызывал раздражение. В круг разделивших это чувство в разное время попали критики, композиторы, исполнители, а в советские годы – защитники марксизма в общем и марксистской музыкальной науки в частности. Все они удостоились внимания и испытали на себе «ядовитость остроумия» (выражение В. Беляева) ценившего печатные дискуссии Сабанеева. Дискуссии продолжались до 1926 года, пока он не покинул Россию, надолго исчезнув из учебников и обсуждений.

Близкий друг Скрябина, Сабанеев выделяется из ряда восторженных почитателей его музыки. Скептик и рационалист, пианист, композитор и математик по образованию, Сабанеев сочетает чисто анали-

тические идеи с метафорами, которые поначалу кажутся слишком субъективными для музыковеда, но потом неожиданно становятся привычными, незаметно меняя наше восприятие той музыки, о которой он пишет.

В работе о принципах творчества Скрябина Сабанееву удаётся собрать множество идей, впоследствии прочно закрепившихся в русской музыкальной науке, – от собственно музыковедческих до эстетических и философских. Деление на ясные четырёхтакты с каденциями, относительная бедность гармонических сопоставлений, тематизация мелодической линии в позднем периоде творчества, детализированность мелких структур музыкальной ткани и схематичность крупных – эти давно привычные идеи появились в работах Сабанеева 1910-х годов [16, с. 210].

Он много пишет о гармонии Скрябина. Некоторые скрябинские аккорды, по мнению Сабанеева, требуют мысленных поправок высоты отдельных нот, в них входящих. Вопрос о том, правильно ли звучат эти аккорды в темперированном ладу (Скрябин считал, что нет, неправильно, выступая на стороне Сабанеева [10, с. 134, 312]), напоминает о так называемой «ультрахроматической полемике», которая велась среди музыкантов в 1910-х годах². Идея о мысленной корректировке высоты нот впоследствии будет развита Н. Гарбузовым в виде идеи о зонной природе музыкального звука [2].

Необходимую корректировку интонаций Сабанеев также связывает с происхождением поздних гармоний Скрябина, появившихся, по гипотезе исследователя, путём добавления в них верхних звуков обертонового ряда. Указанная идея, безоговорочно принятая самим Скрябиным [10, с. 264], после долгих споров получила очередное интересное освещение и обоснование в 1970-х годах³.

Эстетические метафоры, которые находит Сабанеев, – не просто художественные описания, так часто встречавшиеся на страницах работ авторов начала XX века, это как бы взгляд изнутри композиторской лаборатории на сами *принципы* творчества.

«Гармонические копии колокольных призвуков» – аккорды Седьмой сонаты Скрябина, гармония – «орудие психологического воздействия», световая симфония «Прометея», где свет – «психологический “резонатор” к магии гармоний». Такие образы воспринимаются как нечто органичное по отношению к скрябинской музыке, углубляя восприятие, а не являясь внешним «растолковыванием» произведения, чем часто грешили в то время писавшие о Скрябине Асафьев, Шлецер и другие [1], [3], [18].

Особый, композиторский, взгляд Сабанеева на анализ произведений искусства заметно выделяет его тексты из ряда подобных. В своей книге «Музыка речи» он пишет: «Для меня наука об искусстве... – [средство] к расширению области интуиции. Наука об искусстве умышленно часто переводит в плоскость сознания определённые категории, бывшие ранее в сфере интуиции, для того чтобы дать интуиции возможность, оперевшись на это, вспорхнуть и лететь ещё далее, ещё выше, в ещё более утончённые и иступлённые сферы познания чисто-художественного» [12, с. 5]. Сабанеев в своей брошюре последовательно анализирует, как главная философская идея Скрябина о грандиозном произведении

из обычной оперы превратилась в синтетическое сочинение со светом и «колоколами, звучащими с неба», и которое должно было уничтожить весь мир и человечество в едином порыве экстаза.

Идея мистического конца мира – «Мистерия» – понемногу завладевает Скрябиным, оставляя «артефакты» своего влияния в произведениях разных периодов. Диапазон настроений его музыки, широкий на начальном этапе, постепенно сужается и, по выражению Сабанеева, «специализируется» [3, с. 8]: из него исчезает трагичность, чисто человеческие чувства всё больше замещаются лучезарным экстазом творящего Вселенную Духа. Шаг за шагом Сабанеев анализирует, каким образом новые настроения влияют на стиль позднего Скрябина, где ритм становится «заклинанием времени», а гармония и мелодика создают особенные ощущения экстаза и мистического растворения.

Постепенно анализ и метафоры складываются в одну картину, и происходит неожиданное: мы обнаруживаем, что Сабанеев даёт нам возможность сделать шаг и встать рядом со Скрябиным, чтобы посмотреть в одну сторону с ним и на минуту ощутить, каково это – задумать конец мира, используя *музыку как заклинание*. Из такой точки понятнее становятся мысли, чувства и принципы творчества композитора, который претендует на роль вершителя судеб Вселенной. Конца мира так и не случилось, но до сих пор живы ни на что не похожие мистические гармонии, ритмы-заклинания и мелодии Экстаза одного из самых ярких авторов XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О неоднозначном отношении к книге Сабанеева свидетельствует и дарственная надпись на книге о Скрябине композитора

Е. Гунста, подаренной Сабанееву: «Милому, дорогому другу Леониду Сабанееву, настоящему охранителю светлой памяти Скрябина,



которую не в меру услужливые друзья только затемняют, о чём не мешает всегда помнить и всячески противоборствовать. Е. Гунст. 30 апреля 1916 г. Москва» – из материалов архива Л. Сабанеева, любезно предоставленных профессором Т.Ю. Масловской, автора значительного корпуса работ о Л.Л. Сабане-

еве, впервые введённых в музыковедческий оборот. См.: [4–7].

² Подробнее о полемике см. [11,13,14].

³ В. Холопова сравнивает взгляды Л. Сабанеева, Г. Каратыгина, А. Самойлова, П. Лейберга и Н. Гарбузова в контексте современных данных об акустике [17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Скрябин. Пг: Светозар, 1921. 62 с.
2. Гарбузов Н. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.: Музгиз, 1951. 64 с.
3. Гунст Е. А.Н. Скрябин и его творчество. М.: Мысль, 1915. 83 с.
4. Масловская Т.Ю. А. Скрябин в жизни Л. Сабанеева // Музыковедение. 2018, № 3. С. 47–51.
5. Масловская Т.Ю. Музыкальный мир Леонида Сабанеева. К 140-летию со дня рождения // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 39–46.
6. Масловская Т.Ю. О времени и о себе: французский архив Леонида Сабанеева // Музыкальная академия. 2011, № 4. С. 133–140.
7. Масловская Т.Ю. О прошлом (по материалам французского архива Леонида Сабанеева) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 6. М.: Московская консерватория. 2013. С. 179–192.
8. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Пг.: Сириус, 1916. 26 с.
9. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / сост., предисл. Т.Ю. Масловская; коммент. С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2004. 268 с.
10. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
11. Сабанеев Л.Л. Музыкальные беседы: XII. Ультрахроматическая ориентировка // Музыка. 1913, № 121. С. 194–202.
12. Сабанеев Л.Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. 201 с.
13. Сабанеев Л.Л. Письма о музыке. Ультрахроматическая полемика // Музыкальный современник. 1916, № 6. С. 99–108.
14. Сабанеев Л.Л. Последний ответ // Музыка. 1911, № 20. С. 455–457.
15. Сабанеев Л.Л. Скрябин. М.: Скорпион, 1916, 264 с.; 2-е изд., переработанное автором. М.-Пг.: Государственное издательство, 1923. viii + 197 с.
16. Ступель А.М. Русская мысль о музыке 1895–1917: очерк истории русской музыкальной критики. Л.: Музыка, 1980. С. 207–213.
17. Холопова В.Н. Вновь об обертоновой гармонии // Советская музыка. 1974, № 4 (апрель). С. 93–98.
18. Шлецер Б. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин: Грани, 1923. 360 с.

Об авторе:

Максименко Александр Олегович, музыковед-исследователь (070111, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID 0000-0003-3732-0000**, a_o_maksimenko@list.ru.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Skryabin* [Scriabin]. Petrograd: Svetozar, 1921. 62 p.
2. Garbuzov N. *Vnutrizonnyy intonatsionnyy slukh i metody ego razvitiya* [Intonational Hearing and Methods of Its Development]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1951. 64 p.
3. Gunst E. *A.N. Skryabin i ego tvorchestvo* [A.N. Scriabin and His Works]. Moscow: Mysl', 1915. 83 p.
4. Maslovskaya T.Yu. A. Skryabin v zhizni L. Sabaneeva [A. Scriabin in the Life of L. Sabaneyev]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2018, No. 3, pp. 47–51.
5. Maslovskaya T.Yu. Muzykal'nyy mir Leonida Sabaneeva. K 140-letiyu so dnya rozhdeniya [The Musical World of Leonid Sabaneyev. To 140-th anniversary from the day of his birth]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 39–46.
6. Maslovskaya T.Yu. O vremeni i o sebe: frantsuzskiy arkhiv Leonida Sabaneeva [About Time and About Myself: French Archive of Leonid Sabaneyev]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 4, pp. 133–140.
7. Maslovskaya T.Yu. O proshlom (po materialam frantsuzskogo arkhiva Leonida Sabaneeva) [About the Past (on the Materials of French archive of Leonid Sabaneyev)]. *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii. Vypusk 6* [Russian Musical Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia. Issue 6]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013, pp. 179–192.
8. Sabaneev L.L. *A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya* [A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Implementation]. Petrograd: Sirius, 1916. 26 p.
9. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Rossii* [Memories of Russia]. Compiler, foreword T.Yu. Maslovskaya; comments by S.V. Grokhotov. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 268 p.
10. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 391 p.
11. Sabaneev L.L. Muzykal'nye besedy: XII. Ul'trakhromaticheskaya orientirovka [Musical Conversations: XII. Ultrachromatic Orientation]. *Muzyka* [Music]. 1913, No. 121, pp. 194–202.
12. Sabaneev L.L. *Muzyka rechi. Esteticheskoe issledovanie* [Music of Speech. An Aesthetic Study]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya, 1923. 201 p.
13. Sabaneev L.L. Pis'ma o muzyke. Ul'trakhromaticheskaya polemika [Letters on Music. Ultrachromatic polemics]. *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical Contemporary]. 1916, No. 6, pp. 99–108.
14. Sabaneev L.L. Posledniy otvet [The Last Answer]. *Muzyka* [Music]. 1911, No. 20, pp. 455–457.
15. Sabaneev L.L. *Skryabin* [Scriabin]. Moscow: Skorpion, 1916, 264 p; 2nd edition, revised by the author. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. viii + 197 p.
16. Stupel' A.M. *Russkaya mysl' o muzyke 1895–1917: ocherk istorii russkoy muzykal'noy kritiki* [Russian Thought about Music 1895–1917: An Essay on the History of Russian Musical Criticism]. Leningrad: Muzyka, 1980, pp. 207–213.
17. Kholopova V.N. Vnov' ob obertonovoy garmonii [Again about the overtone harmony]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974, No. 4 (April), pp. 93–98.
18. Shletser B. *Skryabin. Lichnost'. Misteriya. Tom 1* [Scriabin. Personality. Mystery. Vol. 1]. Berlin: Grani, 1923. 360 p.

About the author:

Alexander O. Maksimenko, Musicologist-Researcher (070111, St. Petersburg, Russia),
ORCID 0000-0003-3732-0000, a_o_maksimenko@list.ru

Л. САБАНЕЕВ*г. Москва, Россия***А. Н. Скрябин, его творческий путь
и принципы художественного воплощения**

От редакции. Публикуемый материал представляет одно из первых монографических исследований об А.Н. Скрябине – брошюру Л.Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения», выпущенную в 1916 году издательством «Сириус»¹. Работа является в своём роде реакцией на преждевременную кончину композитора («этот незавершённый путь, обещавший так много таинственного в будущем»). Эволюция художественного мышления Скрябина «от Шопена к Мистерии», от «лиризма» к «лучезарному экстазу» в проекции на музыкальный стиль осмысливается Сабанеевым как путь последовательных изменений в мировосприятии, духовно-религиозных, философских взглядах и идеях композитора. Именно на них сделан акцент в публикуемом первом разделе исследования.

В тексте за редким исключением сохранены особенности стилистики, орфографии и пунктуации оригинала².

Ключевые слова: Скрябин, духовный путь, философия творчества, орфеизм, теургия, Мистерия.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.047-057

LEONID L. SABANEEV*Moscow, Russia***A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression**

From editorial staff. The published material represents one of the first monographic studies about A.N. Scriabin – a brochure by L.L. Sabaneev “A.N. Scriabin, His Creative Way and the Principles of Artistic Expression”, that was published in 1916 by the Sirius publishing house. In its own way the work is a reaction to the untimely death of the composer (“this unfinished way that promised so many mysterious things in the future”). The evolution of Scriabin’s artistic thinking “from Chopin to Mystery”, from “lyricism” to “radiant ecstasy” in the projection on the musical style is comprehended by Sabaneev as a way of consistent changes in the world view, spiritual-religious, composer’s philosophical views and ideas. It is on them that the emphasis is placed in the published first section of the study. In the text, with rare exceptions, the features of the style, spelling and punctuation of the original are preserved.

Keywords: Scriabin, spiritual path, creative philosophy, Orpheism, theurgy, Mystery.

Творческий путь А.Н. Скрябина [1872–1915] прерван в неожиданный момент, когда все его силы напрягались в жажде создания нового, небывалого по грандиозности творения – в момент, когда его талант обещал дальнейший пышный расцвет вдохновения. Как-то преждевременно и со смутным, тоскливым чувством нам приходится окидывать взором этот незавершённый путь, обещавший так много таинственного в будущем. Те гипотетические стези, которыми должен был, по всем вероятиям, идти этот громадный талант, – стези, которые мы могли бы смутно предвидеть, судя по его творческому прошлому, – всё это оборвалось в один момент. И творческая жизнь Скрябина лежит теперь перед нами, как какое-то огромное, *незавершённое* творение.

Этот творческий путь шёл в строго определённом направлении. Едва ли можно встретить и назвать другого художника, у которого ход художественной эволюции

был бы так ярок, рельефен, выражался бы такой определённой *линией*, без уклонений в сторону, без сдвигов и блужданий, без всяких провалов, – идущей с какой-то неумолимой, железной логикой. И вряд ли можно назвать другого музыканта, у которого диапазон, размах этой эволюции был бы так широк. За стремительным бегом Скрябина к заповедным границам искусства невозможно было угнаться: Скрябин начала своей деятельности и Скрябин конца своей жизни – это не только различная манера выражаться музыкально, это – два совершенно различных композитора, между которыми трудно было бы уловить сходство, если бы не знать всех промежуточных звеньев пути, которые связали Скрябина последних композиторских опытов со Скрябиным первых.

Этот путь можно озаглавить «От Шопена к Мистерии» – по отношению к искусству он был центробежным: Скрябин стремился к тем границам искусства, близ которых оно уже обращается в эзотерический «язык богов» – делается непознаваемым для очень многих и становится магическим тайнодействием. Искусство Скрябина стремилось стать теургическим искусством; более того – оно стремилось к совпадению с самим понятием теургии, – и элемент «искусства», в тесном смысле слова, в нём хотел, но не всегда мог деградировать, удерживаемый колоссальным, чисто художественным талантом творца.

Определение «от Шопена к Мистерии» можно перефразировать: «от индивидуализма первых творений к соборной идее и к космическим устремлениям последних», или: от «лиризма» первых к «мистике» последних. Его искусство, во всяком случае, всё время смотрело *от земли* – стремясь стать литургическим, оно решительно и бесповоротно, с первых шагов, отмежевало от эстетизма в чистом виде, того эстетизма, который так реши-

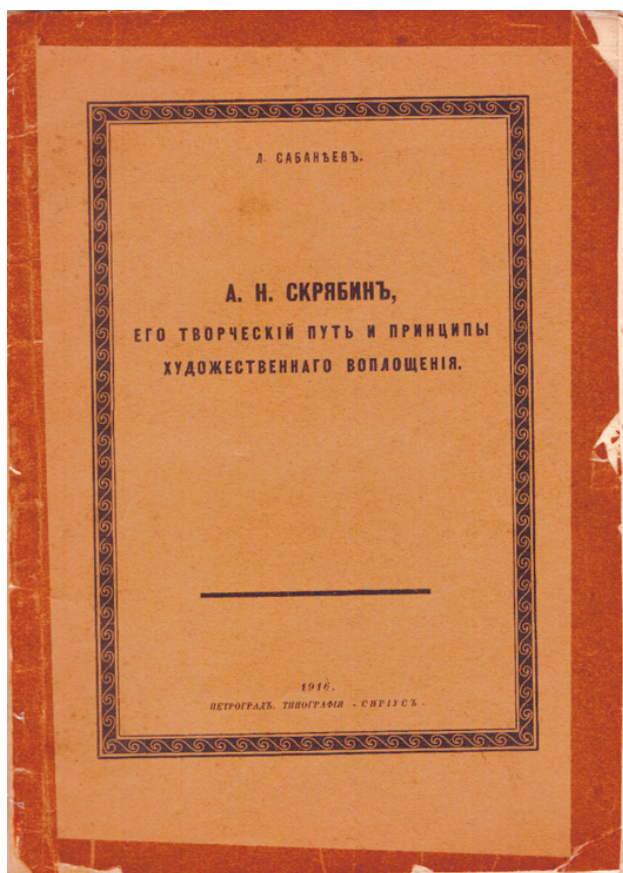


Рис.1. Обложка брошюры Л.Сабанеева

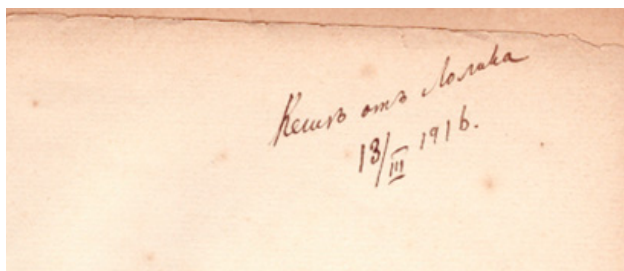


Рис. 2. Автограф А.А. Сабанеева, адресованный первой жене музыканта, Екатерине Леонтьевне Сабанеевой (1884—1942): Кетъ от Лелика 13/III 1916

тельно провозглашается идеологами модернизма.

Трудно разложить творческую жизнь Скрябина на периоды, сколько-нибудь оправданные. Вернее, можно наметить некоторые вехи на его пути или фокусы его творческих достижений – произведения, в которых так или иначе воплотилась центральная идея данного момента его пути. Такими вехами являются именно его наиболее крупные творения. В этих центральных произведениях нас не может не поразить тот факт, что все они отображают одну идею, или развитие одной идеи, осколки той единой мысли, которая доминировала над всей жизнью Скрябина. Это – изумительный пример художника, одержимого всю свою жизнь одной мечтой, отдавшего этой мечте всё своё дарование, все свои помыслы. Этой центральной идеей его жизни была идея *Вселенской Мистерии*.

Последняя осталась неосуществлённой. Более того – неосуществлённым осталось и то «последнее приближение» к ней, каким долженствовало быть, по мысли Скрябина, его произведение, над которым он работал последнее время, – «Предварительное действие». Но уже одно то, что в течение пятнадцати, а, может быть, и более того, лет его творческой жизни именно эта идея освещала его внутренний мир, была тем неугасимым путеводным маяком, который вёл его по пути – уже одно это позволяет нам говорить о «ненаписанном произведении»,

как о чём-то чрезвычайно, исчерпывающе значительном для Скрябина, для него самого, для нас, для понимания его жизни и творений... В сущности, всё, что он создавал в течение последних десяти-двенадцати лет, создавалось под аспектом именно этой мечты. Не только «Предварительное действие» должно было быть «приближением» к идее Мистерии, но все его крупные и мелкие сочинения – всё это этапы последовательных приближений к ней. Все наиболее счастливые музыкальные мысли, приходившие ему в голову, – все он предназначал для Мистерии. Потом, когда развивающийся его талант подсказывал ему иные, ещё более совершенные образы, звуковые видения и грёзы – он пользовался этим материалом для других сочинений. Это создало нерушимую идейную органическую связь для всего его творчества с Мистерией – все его творения – осколки Мистерии, все созданы из её материала, как эскизы, обрывки одного грандиозного плана – все проникнуты её настроениями, отображающими в своей чисто музыкальной сфере настроения и переживания, родившие идею Мистерии. И во время этого странного, бесконечно оригинального процесса, не имеющего ничего себе подобного в биографиях других художников, во время этой фантастической погони за призраком, образ Мистерии всё рос и рос в его воображении. То, что сначала казалось доступным, чуть ли не на днях ждущим осуществления, принимало титанические очертания, как призрак пустынной фата-морганы. И в тот момент, когда он твёрдо решил поймать призрак, реализовать свою мечту, – в этот момент смерть поставила свою точку над его творчеством. Путь не привёл его к тому, чего он ждал. Но есть что-то бесконечно прекрасное и величественное в этой незавершённости пути, какое-то мистическое соответствие с теми принципами, которые

он сам провозгласил в своей «Поэме экстаза», – в этом вечном «достижении без достижения», в вечной устремлённости алчущего уха. Мы должны быть благодарны этой Мистерии, этой великой беспримерной мечте, – за то, что она дала нам всего Скрябина, родила и вызвала к жизни его лучшие творения и поддерживала в нём напряжение вдохновения всё время.

Я ставлю своей задачей проследить этот путь «от Шопена к Мистерии». Первые сочинения Скрябина написаны под очевидным влиянием Шопена – это известно всем, знакомым с его творчеством. Теперь, смотря на его творчество с высоты его последних достижений, зная его последующие пути, – мы можем без труда уловить за явными и яркими чертами шопеновского лика в его первых творениях черты его собственной индивидуальности – уже и тогда пробивавшей себе путь. Эти черты – в известной напряжённости, большей, чем у Шопена – настроений, в трагических контурах ритмов, в стремительных, даже судорожных ритмических фигурах, в капризном и причудливом очертании мелодической линии, в общей «отравленности» настроения – нюансах, которых не было у Шопена. Это всё ясно нам теперь, когда мы знаем, во что развились эти зёрна будущего Скрябина, его личной индивидуальности. Но тогда, когда создавались эти творения, позволительно было этого не замечать за общими линиями удивительного сходства облика нашего композитора с Шопеном.

Было ли это подражание? Ни в каком случае. Это ясно уже из того, что подражание никогда не может получить самодовлеющего художественного значения, а это несомненно в случае первых произведений Скрябина. Это был редкий ассонанс внутренних переживаний, редко встречающееся совпадение психического мира, в сходстве приёмов выражения, что отчасти ещё увеличивалось той общей сти-

хий фортепианного творчества, в которой работали оба композитора.

Этот шопеновский период – период индивидуализма в области мысли и лирики в сфере воплощения художественного. Аристократический, утончённый Шопен как бы повторился во втором воплощении в облике Скрябина. Нетрудно даже во внешних их обликах уловить характерные черты сходства, не говоря уже о психическом мире. Та же изысканность внутреннего мира, та же утончённость, какая-то внутренняя деликатность, которая болезненно сжималась от всего недостаточно утончённого, неизысканного, грубого, всё равно – в сфере ли искусства, или в жизни. Та же в этот период отчуждённость от толпы, от демоса, отсутствие демагогизма [народности], как в композициях, утончённых, рассчитанных на высокий уровень эстетического развития – удел немногих посвящённых, как бы повторял, во втором воплощении, лик Шопена; – [так и] в игре, которая парализовывалась в шуме больших зал, многочисленных толп, которая не была создана для шумного, демократического успеха.

Был элемент сходства и в тех формах салонного изящества, которому и Шопен, и Скрябин отдавали дань. Это не была вынужденная дань, но дань органическая, обусловленная художественной симпатией к атмосфере утончённого салона. Светский период, мало продолжительный в жизни Скрябина, отобразился в его творчестве созданием ряда изысканных миниатюр, своего рода музыкальных «комплиментов», среди которых едва ли не самым типичным произведением является Прелюдия *op. 15 (E-dur)*.

Но не мешает отметить и то обстоятельство, что элементы салонности не умерли в Скрябине. Напротив, они обнаружили редкую живучесть в его таланте: вместе с ним они прошли путь исканий и мисти-



ческих посвящений, каким-то чудом уцелели и сохранили себе место даже в самых последних творениях, отвоевав себе уголок в области изысканно-«полётных» настроений, и воплотились в ряде очаровательных и капризных, хотя и неглубоких, миниатюр типа «Enigme», «Etrangeté» и Поэмы op. 65, № 1.

Я указываю на это обстоятельство как на один из симптомов той характерной для Скрябина двойственности в его внутреннем мире, которая проходит яркой чертой через всю его жизнь. Уже в «шопеновском» периоде – искания своей индивидуальности, отбрасывания старых форм воплощения – эта двойственность налицо. Я говорю о той борьбе в его душе двух стихий – стремления к изысканности, к аристократизму, крайней утончённости – и жажды к объятию грандиозных горизонтов, жажды «великого», которая сказалась с особой силой после, в его последних достижениях. Эта борьба – борьба стихии Эльфа со стихией Прометея в душе Скрябина; она сквозит в его творчестве всё время, до самых последних моментов, она сказывается в его стремлении выразить утончёнейшими средствами высшую грандиозность. Она – в его «полётных» настроениях, порхающих фигурациях, в которых чудится не полёт и не могучее парение орла или серафима, а порхание мотылька, без намёка на грандиозность. Великий талант сумел из этой противоречивости, из этой борьбы сделать художественное достижение, сумел этот психологический диссонанс облечь в художественную форму и придать ему красоты, своеобразную прелесть и волнующую притягательность.

Фокусом первого, шопенообразного периода надо считать Третью сонату, как наиболее яркое выражение скрябинской лирики и трагических переживаний этого этапа пути. Уже в Первой симфонии, которая по

многим данным может быть отнесена тоже к этому периоду, мы встречаемся с отступлениями от «шопенизма». Эти отступления, помимо симфонической формы, в которой выразилось чуждое Шопену стремление к воплощению грандиозного, – ещё сказались в том начинающемся процессе «осознания» искусства, которое воплощено в тексте заключительного хора симфонии, и которого был лишён Шопен – один из вполне «бессознательных», чуждых всякой идеологии творцов.

Идея *орфеизма* [идея магических свойств искусства] заключена в Первой симфонии: и эта идея – есть зерно Мистерии. Искусство – «дивный образ Божества», как говорит сам композитор в написанном им самим тексте хора – первом опыте стиха. Искусство призвано потрясать и заклинать стихии – Скрябин осознёт *магическую* власть искусства и его связь с религиозным тайнодействием. Первая симфония для нас крайне важна, как один из первых этапов воплощения идеи Мистерии. Её внешняя форма теперь уже не так интересна – грандиозность в ней не удалась, как не удалась и демагогичность заключительного хора, – но важно осознание положения искусства в проблеме мироздания – это зерно того развития, которое прошёл после её автор.

От идеи орфеизма было только несколько ступеней к созданию идеи Мистерии. Трудно судить о времени зарождения этой идеи. Надо только иметь в виду, что уже в 1898 году Скрябин говорил о каком-то грандиозном «празднике всего человечества», который объединит проявления всех искусств. В этом уже была и апокалипсическая мечта и проблема конечного синтеза искусств, предшествующего их растворению и исчезновению в тайнодейственном акте. Орфическая идея начала кристаллизоваться, но она должна была пройти стадии постепенного вопло-

щения. Сначала эта мечта, трансцендентная сама по себе, как появившаяся в некотором бесконечном удалении, была трактована Скрябиным чисто художественно: он мечтал писать оперу – и даже начал её писать – причём главным действующим лицом в этой опере был художник, мечтающий о соединении искусств в последнем празднике человечества – в этом теургическом тайнодействии.

Постепенно, однако, Скрябин начал понимать, что не в условной и относительной форме оперы должна воплотиться его идея. Ему нужно было не «представление» какого-то акта, а сам тайнодейственный акт. Постепенно начали спадать те драматические одеяния, которыми была окутана в первоначальном изложении идея вселенского праздника человечества. Главное действующее лицо оперы – «художник», мечтающий о Мистерии, – постепенно отождествился с самим Скрябиным, кем он, в сущности, всегда и был – и опера, лишившись элемента драмы, обратилась в мистическое тайнодействие, в котором все искусства соединяются в своих конечных, кульминационных устремлениях.

Одновременно с орфическим осознанием сущности искусства как *магии*, в частности музыки, как особо сильного магического средства, непосредственно завораживающего, гипнотизирующего, Скрябин осознаёт сущность творческого процесса как бесцельного и самодовлеющего, как «игры», по его определению. Наблюдая интроспективно микрокосм своего творческого мира, Скрябин делает отсюда выводы относительно макрокосма мироздания, от себя – творца – он переходит к творческому Духу вселенной. Его личное творчество служит для него могучим интуитивным аппаратом, в котором он черпает познание сущности мира. Таким методом он создаёт себе мирозерцание, редкое по художественной стройности, и

если не всегда выработанное в деталях, то законченное в общих схематических линиях. Это – его философия о Духе вселенной, творчество которого есть «божественная игра» – бесцельная, как и всё творчество, как микрокосм человеческого творения, вечное достижение без достижения, создание препятствий «для их преодоления».

Космогония Скрябина рисует мир как игру Духа, как создание им полярностей – и разобщение этих полярностей в процессе материализации, «падения» Духа в материю, и затем – в обратном воссоединении полярностей в Едином. В общих чертах эта космогония совпадает с мистическими доктринами Востока. Влияние этих доктрин на Скрябина было довольно заметным, в особенности в той их европеизированной редакции, которая получила название «теософии». С другой стороны, надо заметить, что, в громадной части своей, философия Скрябина была найдена им самобытно и интуитивно, и лишь позднее несколько укреплена чтением теософской литературы, с которой А. Н. часто расходился даже в общих взглядах.

Место мистерии в космогонии Скрябина было очень хорошо определено. Чередующиеся ритмы вселенной – «манвантары» (по индийской терминологии поочерёдные спуски и подъёмы) – процессы материализации и дематериализации – инволюции и эволюции (по теософской терминологии) – всё это проявления «божественной игры», той мировой симфонии, которую творит Дух вселенной, творит через воплощённые в людях центры духовного сознания, которые являются мессиями человеческих рас. Настоящий момент есть один из моментов дематериализации – вселенная жаждет воссоединиться с Единым, и это кульминационное устремление человечества должна восполнить Мистерия – акт однократный и неповто-



римый, последнее свершение, как называл его Скрябин, в котором соединится истомлённое в духовном алкании человечество.

Как видно, эта идея Мистерии есть идея трансцендентная и апокалипсическая – это чаяние конца света, второго пришествия – идея, грандиозность которой превышает всякое представление. Момент осознания этой идеи был поворотным не только для художественной, но и для всей духовной жизни Скрябина: он перерождается и становится с этого момента как бы «одержимым» идеей Мистерии. Творчество его испытывает необычайный подъем и некоторый внутренний сдвиг психологии, который с течением времени ещё усиливается и укрепляется. В короткое время создаёт он ряд лучших своих творений. Сначала – биографическую Вторую симфонию, предваряющую Третью – «Божественную поэму», и служащую как бы эскизом последней. И в той, и [в] другой – это биография скрябинского микрокосма, отображённого на плоскости макрокосма. От мрака душевных бурь, через красоты наслаждений дух идёт к лучезарности, к Экстазу, осознанному как кульминационное выражение той бесцельной «игры», которую представляет всё творчество. Во Второй симфонии лучезарность финала не удалась Скрябину: в искании воплощения своих новых «экстазных» переживаний – лучезарных, ослепительных, он ещё не успел тогда найти те звуки, которые могли бы выразить его состояние – это было сделано в Третьей симфонии. Там он нашёл «свет в музыке» – там он нарисовал грандиозную и исключительную по величию картину пути Духа – от «борьбы» первой части, через «наслаждения» второй – к «божественной игре» третьей.

Третья симфония в ряде отношений – центральное сочинение. В ней соединились элементы Скрябина раннего и по-

следующего. В ней Скрябин – уже вполне Скрябин, в ней нет и следа влияний, как таковых, есть лишь черты преемственности. Он твердо стоит на ногах, являясь уже *совершенным* художником. Именно в ней, как в фокусе, сосредоточилось наибольшее количество воплощённых потенциальностей скрябинского дарования. Подобно гигантскому пограничному столбу – она стоит на грани двух мирозерцаний своего автора, с одной стороны примыкая к прошлому, с другой – пророчествуя о будущем. В ней есть – от прошлого – человеческий трагизм первой части, мрак и ужас; в ней ещё Скрябин умеет чувствовать «по-человечески», переживать скорбь и отчаяние вместе с людьми. Через волны опьяняющих звуков второй части он уносит нас в лучезарное царство экстаза – в мир «божественной игры» финала, в ту область, где уже нет места для человеческой скорби и отчаянья, для человеческого трагизма – в царство «самоутверждения духа», впервые сознающего, что он творец своих скорбей и наслаждений. Впервые в ней нашёл он новые звуки, новые музыкальные слова для этих новых переживаний.

Диапазоном своих настроений Третья симфония шире других произведений Скрябина – после неё Скрябин специализируется: мир экстатических грёз завладевает им и увлекает его окончательно. В нём как бы рождается другой человек; как Савл после обращения, он, раз узрев призрак лучезарного экстаза – уже не может вернуться к трагическим и скорбным, лирическим песням земли, которые раньше звучали и для него. Он ушёл от этого мира. И чтобы понять его – надо пойти за ним в ту лучезарную область, которую он нам открыл. Тот, кто сделает это, поймёт Скрябина; поймёт и то, что эта область засасывает, что вошедшему в неё труден, если не невозможен, возврат на землю, и скучны для него будут прежние песни человечества.

Начиная с этого момента, те элементы его искусства, которые соответствовали его переживаниям, которые ассоциировались с его идеей Мистерии, начинают доминировать и вытесняют собой все остальные. Эти элементы – лучезарные, экстатические элементы мистического эроса, диаволические, заключающие в себе момент обольстительной «отравленности» – так гениально воплощённые впервые в «Сатанической поэме» – все эти слагающие его нового духовного мира властно становятся на первое место, в то время как лирика, трагические настроения или претворяются в новые, неузнаваемые и причудливо преломлённые формы, или же вовсе исчезают. И только его аристократическая изысканность, порождённая его физической организацией, сохраняет свой облик даже и в этом претворённом мире, – она находит себе выражение в изысканной капризности некоторых мелких произведений, она проникает даже в крупные, воплощаясь в устремлённых линиях «полётных» форм, столь распространённых в его последних творениях.

Он находит новые выражения для своих переживаний. Шопеновская палитра уже давно стала тесной, шопеновский план гармоний – негодным для его исканий. Он создаёт совершенно особый гармонический мир – мир лучезарный, напряжённый, необычайно острый, он создаёт странную, магически действенную ритмику, которая может показаться судорожной, но которая на самом деле есть только *заклинательная*. С внешней стороны, с этого момента в его музыке можно наблюдать преобладание определённой специфической гармонии – той характерной «скрябинской» гармонии, которая делает его произведения легко узнаваемыми даже для профанов в музыке. Эта гармония, постепенно усложняясь на пути от Третьей симфонии, рождает целую область новых красок, новых гармоний, которые генетически между со-

бою родственны, обнаруживают какое-то родовое сходство [и] в то же время крайне разнообразны. Подобно тому, как новые настроения вытесняют собой у Скрябина прежние, так и изображающие эти настроения новые гармонии постепенно властно становятся на место прежних трезвучий и вытесняют их.

Если «Божественная поэма» даёт нам биографию самоутверждающегося духа, то «Поэма экстаза» уже рисует космогонию, опять-таки прозреваемую через интроспективную призму творческого микрокосма. К «Поэме экстаза» Скрябин написал нечто вроде объяснительного стихотворного текста, по которому легко следить за ходом его мыслей. В сущности – это раскрытие полного смысла «божественной игры» Духа. История зарождения мира как творческой мечты духа, история перипетий этого творения. Элемент автобиографичности ещё есть в «Поэме экстаза», ибо Дух творящий претерпевает ещё в ней моменты прозрения к самоутверждению. Он убеждается в том, что он – творец своего мира, и после пробуждения этого космического сознания начинается полёт Духа в область экстаза; таким образом, тут есть уже элемент Мистерии, элемент «последнего свершения» – мирового пожара, воплощённого в оглушительном подъёме заключения. Являясь громадным этапом внутреннего сознания в жизни Скрябина, «Поэма экстаза», в сущности, не так сильно ещё выражает окончательный сдвиг музыкального созерцания Скрябина. Этот сдвиг последовал только в «Прометее».

В «Прометее» Скрябин уже даёт космогонию в чистом виде. «Прометей» – это творческий принцип, *«активная энергия вселенной»*. В «Прометее» мы видим опять музыкальное описание этапов переживания космоса, начиная от зарождающегося томления, от дифференциации поляр-



ностей и затем – полную картину процесса материализации и обратной дематериализации, через исступлённый, оргиастический *танец* воссоединения с Единым. Холодный и абстрактный, несколько «бессердечный» по своим психологическим контурам, но бесприммерно грандиозный в этой холодности «Прометей» интересен как «конспект» Мистерии – как одно из близких звеньев последовательных приближений к ней. В этом произведении Скрябин уже имел в виду ввести некоторые элементы из сферы иных, чуждых музыке, стихий, чисто, я бы сказал, магических, тайнодейственных – симфонию светов, долженствовавшую действовать по принципу звукоцветового соответствия, как огромный психологический «резонатор» к магии гармоний. Он хотел видеть в «Прометее» хор, облечённый в белые одежды, хотел элемента литургичности в общей концепции исполнения. Этим «Прометей» приближается к границам искусства, – а искусство Скрябина – через «Прометеев» – к теургическим тайнодействиям, к заклинанию. В музыкальной же сфере «Прометей» знаменует собой разрыв с прошлым созерцанием, разрыв, на этот раз окончательный. Центр тяжести музыкального созерцания Скрябина, всё время перемещаясь, наконец заходит за какую-то точку опоры, и всё его искусство стремительно «перевешивает» в новую область.

После «Прометеев» создаются последние сонаты, в которых элемент «магический» выражается ещё ярче, ещё определённое. Одновременно с этим, музыкальный материал, с которым оперирует композитор, начинает, всё время усложняясь психологически, как-то дематериализовываться. Всё утончённее и утончённее становятся приёмы обращения Скрябина с его гармониями, с его ритмами. Ткань «опрозрачивается», композитор словно боится

длительных звуков, физического элемента *звучания*, он хочет его сократить – отсюда эти постоянные звучания на педали, отсюда эти трели, наполняющие его последние композиции, в которых он точно хочет избежать длительного прикосновения, чтобы не материализовать звук, чтобы не огрубить его, чтобы не принизить утончённости своего переживания. Его ритмы и мелодический тематизм приобретают императивный, гипнотизирующий характер; гармония становится непосредственным орудием психологического воздействия, а ритмика делается языком заклинания. Эти последние сонаты – уже не произведения искусства в обычном смысле слова; это некие тайнодейственные акты, «малые мистерии», с катартическим эффектом на психику, усиливавшимся ещё более от его личного исполнения в кругу друзей. И сам он на них смотрел с такой точки зрения – и исполнению их придавал смысл и значение *акта* – священнодействия, жречества, от которого в кругу присутствующих рождается соборная «душа».

В Седьмой сонате, которую он особенно любил и которую считал наиболее близкой по содержанию к Мистерии, он видел своего рода *светлую мессу* – литургическое тайнодействие с элементом просветлённой торжественности. В этой сонате, исполненной звонов и трубных гласов, могучих призывов и – в то же время – тончайших нюансов мистического переживания (вторая тема), есть черты сходства с «Прометеем», но она отличается меньшей абстрактностью линий, меньшей, я бы сказал, схематичностью выполнения. В то же время, в ней есть элемент *суровости*, священного ужаса, даже какой-то «жестокости». Напротив, контрастирующая с Седьмой – Девятая соната – им трактовалась как своего рода «чёрная месса», как тоже магическое, но «дурное» тайнодействие. Он ловил себя на моменте

удивления перед тем, зачем и как написал он эту «порочную» сонату, в которой ему грезилась воплощения тёмных сил, колдовства, кощунственных осквернений святынь, кошмарные шествия чародейных сил... Из этого мистически отрицательного элемента он создал высокое художественное нечто, сам не понимая, как и зачем. Что это было? Бессознательные ли игры со злом, уже преодоленным, или художественный объективизм, создающий из элементов отрицания прекрасное? Ответ на эту психологическую загадку стоит в связи с общим вопросом – был ли Скрябин мистиком, переживающим мистические настроения, как нечто «реальное» – или же только художником, переживающим их эстетически? Надо заметить, что в художественных воплощениях Скрябин всегда с особой охотой и любовью останавливался на элементах «диаволических» – к ним его влекло – начиная с гениальной «Сатанической поэмы» и кончая изумительными эротическими эпизодами в «Поэме экстаза» и в последних вещах, так что элемент диаволизма в Девятой сонате явился не неожиданным, а скорее – известным отклонением от той линии теургического, которую он активно осуществлял в последнем периоде деятельности.

После Девятой сонаты, Десятая явилась также известным, хотя и несущественным отклонением в плане настроений. Опять он был сам несколько удивлён её рождению, даже смущён тем, что чувствовал её «особость» в общем положении. В этой сонате характернейшим является настроение «паническое» [по имени Пана, древнегреческого бога природы] – растворённость в духе природы, как бы начинающийся процесс поглощения микрокосма миром. Светлая и лучезарная, как бы оваянная дыханием элевзинской весны [имеется в виду «Элевзинский праздник» Шиллера], она стоит в преддверии новых настроений.

После того, самым существенным этапом явилась созданная им уже незадолго до кончины и писавшаяся одновременно с эскизами «Предварительного действия», замечательная Прелюдия *Fis* из оп. 74. В ней – новые ощущения томления, мистического, страстного и знойного алкания, чего-то, стремящегося «от земли». В извивных, гипнотизирующих контурах мелодии, в странных, новых даже для Скрябина, как бы внешне упрощённых, на самом деле психологически бесконечно усложнённых гармониях – я усматриваю поворотный пункт. Тот процесс разрастания подсознательной сущности музыки, того, что я в своих прежних статьях называл «астральным телом» музыки – в этих последних достижениях Скрябина делается чем-то реально, конкретно ощутимым... Эта музыка имеет свою глубокую жизнь, – жизнь, уходящую далеко в глубь от того физического плана, в котором мы её внешне воспринимаем; только малая, ничтожная доля этой музыки «слышима» нами – большая часть её «чувствуется» каким-то особым органом – но не слухом в обычном смысле – её отроги простираются глубоко в какие-то иные сферы и там возмущают некую общую стихию, в которой соприкасаются все отрасли искусств.

После этого Скрябин уже окончательно погружается в «Предварительное действие», в это последнее приближение к идее Мистерии, в произведение, которое должно было быть уже литургическим актом – в котором он мечтал провести принцип слияния искусств и соборности осуществления. Ему удалось закончить в эскизах текст этого произведения и набросать несколько отрывков музыки, которые он проигрывал близким друзьям. Последний шаг его в область, уже лежащую за границами его родного искусства, остался невыполненным.

Продолжение следует

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Пг.: Сириус, 1916. 26 с.

² Текст подготовлен к публикации А. Максименко. Введённые редактором уточнения, исправления опечаток, содержащихся в брошюре, даются в квадратных скобках.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (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.

About the author:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. Russian Russian composer 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 Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.





А.П. НАВЕТНАЯ

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0323-3419*

Жанры венгерского фольклора в сценических произведениях Белы Бартока

В статье рассматриваются жанры венгерского фольклора, претворённые в музыкально-театральных сочинениях Б. Бартока. Среди них выделяются плач *siratóénék*, колыбельная *bölcsdal*, протяжная песня *hallgatónóta*, а также танцевальные *kanásztánc*, *cifra*, вербункош. Определяются типологические черты каждого жанра, их отличительные музыкальные свойства, которые были ассимилированы композитором в опере «Замок герцога Синяя Борода», балетах «Деревянный принц», «Чудесный мандарин». Отмечается, что фольклорные жанры трактуются Б. Бартоком как семантический «код» и служат определённым драматургическим приёмом. Претворение в партии Юдит плачевых интонаций указывает на трагический исход судьбы героини, а использование в качестве музыкальной характеристики Принца в балете «Деревянный принц» танцев *kanásztánc*, *cifra* подтверждает цельность образа главного героя и подчёркивает связь сочинения Б. Бартока с традициями венгерского балетного театра. Зачастую композитор переосмысливает и трансформирует жанровые черты, подчиняя их общей концепции произведения. В заключение подчёркивается: связь с фольклорными песнями и танцами является константой и в сценических, и в инструментальных произведениях Б. Бартока, а конкретизация жанровых прототипов, лежащих в основе его сочинений, способствует точности исполнительской интерпретации и ясности слушательской апперцепции.

Ключевые слова: Барток, опера, балет, фольклорные жанры, плач *siratóénék*, колыбельная *bölcsdal*, протяжная песня *hallgatónóta*, танец *kanásztánc*, танец *cifra*, вербункош.

Для цитирования / For citation: Наветная А.П. Жанры венгерского фольклора в сценических произведениях Белы Бартока // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 58–67. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.058-067

ANNA P. NAVETNAYA

*Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0323-3419*

Hungarian Folklore Genres in Stage Works by Béla Bartók

The article deals with the genres of Hungarian folklore, implemented in the musical and theatrical compositions of B. Bartók. They are the lament *siratóénék*, the lullaby *bölcsdal*, the lyrical song *hallgatónóta*, the dance genres *kanásztánc*, *cifra*, and *verbunkos*. The typological features of each genre are determined, their distinctive musical properties, which were assimilated by the composer in the opera “Duke Bluebeard’s Castle”, the ballets “The Wooden Prince”, “The Wonderful Mandarin”.



It is noted that folklore genres are interpreted by B. Bartók as a semantic “code” and serve as a certain dramatic device. For example, the implementation of lamentable intonations in the role of Judit indicates the tragic outcome of the fate of the heroine. The use of *kanásztánc*, *cifra* dances as a musical characteristic of the Prince in the ballet “Wooden Prince” confirms the integrity of the main character’s image and emphasizes the connection of B. Bartók’s composition with the traditions of the Hungarian ballet theater. Often the composer rethinks and even transforms genre features, subordinating them to the general concept of the work. In conclusion, it is emphasized that the connection with folklore songs and dances is a constant both in the stage and instrumental works of B. Bartók, and the concretization of genre prototypes underlying his compositions contributes to the accuracy of the performing interpretation and the clarity of the listener’s apperception.

Keywords: Bartók, opera, balett, folklore genres, lament *siratóének*, lullaby *bölcsdal*, lyrical song *hallgatónóta*, dance *kanásztánc*, dance *cifra*, *verbunkos*.

Имя Белы Бартока в определённом смысле стало синонимом венгерской музыкальной культуры XX века. Национальная идентичность его стиля столь ясно и ярко выражена, что тезис о проявлении «венгерского» в музыке Б. Бартока по праву считается аксиомой. Вместе с тем проблема претворения в композиторском языке специфических особенностей фольклорной стилистики, и прежде всего – характерных мелодико-гармонических и ритмических формул народных песен и танцев, по-прежнему заслуживает пристального внимания, так как соприкасается с научными интересами самого композитора и позволяет конкретизировать отличительные черты его художественной манеры.

В научных работах, посвящённых теме *композитор – фольклор*, заостряется вопрос об использовании Б. Бартоком в собственном стиле неких обобщённых мелодико-ритмических оборотов, указывающих на национальный характер его сочинений [5]. В то же время осознание жанровой природы расширяет возможности толкования музыкального текста, так как жанр выступает в роли особого семантического «кода», указывающего на определённый скрытый смысл. Данный

ракурс проблематики затронут в работах Б. Сабольчи [6] и Л. Хукер [7] и опосредованно представлен в трудах З. Кодая [8] и самого Б. Бартока [1].

Цель данной статьи – рассмотреть песенные жанры *siratóének*, *bölcsdal*, *hallgatónóta*, подвижные мужские танцы *kanásztánc*, *cifra*, вербункош¹, получившие наглядное воплощение в опере «Замок герцога Синяя Борода», балетах «Чудесный мандарин» и «Деревянный принц».

Плач – один из древнейших жанров, история которого уходит вглубь веков, ещё до момента принятия венграми христианства в 1000 году. Тесная связь с ритуалом и обрядом существенным образом сказалась на музыкальных особенностях жанра. Венгерские исследователи, в том числе и Я. Сендрей, относят плач к так называемой речитативной музыке, подчёркивая приоритет прозаического текста по отношению к собственно музыкальному [13, с. 65–67]. Данным фактом во многом определяется тип мелодики «из вершины-источника» с постепенно расширяющимся амбитусом, преобладание декламационности. Последнее обуславливает ладовое разнообразие плачей, применение нетемперированных форм по типу *экмилики*² и нередко – дополнение мелодики мелизма-

тическими украшениями, которые также трактуются в декламационном стиле.

Речевые особенности плача раскрываются и на уровне метrorитмической организации: в преобладании нерегулярного метра, свободной расстановке акцентов, продиктованной ударениями слов текста (пример 1). Ритуальный характер жанра наложил особый отпечаток на динамику и агогику, отличающихся резкостью смены, контрастностью, особой импровизационной свободой, о чём пишет венгерский фольклорист Балинт Шароши [12, с. 117–118].

Б. Барток в своих музыкально-театральных сочинениях использует характерные черты жанра плача как особый семантический «код», что наиболее ярко проступает в эпизодах, где акцентирована экспрессия страдания, скорби. Так, в партитуре оперы «Замок герцога Синяя Борода» раскрывается корреляция между трагическим сюжетом и жанром, прямо указывающим на фатальность событий. Типичные для плача декламационные интонации (повторяющийся высокий звук, после которого следует ниспадающий ход) являются ведущими в мелодическом портрете главной героини. В частности, примером могут служить первые реплики Юдит (пример 2):

Претворение характерных музыкальных особенностей плача в балете «Деревянный принц» наделяет симфоническую партитуру почти речевой экспрессией – Б. Барток вновь обращается к выразительной декламации. Особенно наглядно проступают жанровые черты в тех эпизодах, когда чувства главного героя обостряются до отчаяния (пример 3).

Условия бытования жанра колыбельной *bölcsdal*, закрепившаяся за ним семантика покоя диктуют такие особенности музыкальной стилистики, как сдержанный или медленный темп, ровность ритмической

Пример 1.

Фольклорный плач
«Ах, несчастный ребёнок» [9]



Пример 2.

Опера «Замок герцога Синяя Борода».
Партия Юдит, ц.3



Пример 3.

Балет «Деревянный принц», ц. 21





пульсации, краткость, формульность повторяемых мотивов, зачастую образующих структуру пары периодичностей. Черты данного жанра в опосредованном виде представлены в балете «Деревянный принц». Композитор сохраняет отмеченные стилистические свойства колыбельной, но преобразует гармоническую составляющую, используя красочные возможности полимодальности. Таков, например, эпизод танца волн в балете (пример 4):

Черты колыбельной обнаруживаются в эпизоде утешения одинокого Принца Феей, где обращение к жанру образует примечательную метафору: мрак отчаяния, сковавший сердце покинутого героя, превращается в ирреальность сна, когда сама природа в лице волшебницы утешает и убаюкивает Принца.

Протяжная лирическая песня *hallgatónóta*, содержание которой связано с мотивами несчастной любви, одиночества, с выражением переживаний горестных событий, первоначально являлась медленным вступлением к танцу вербункош, а затем выделилась в самостоятельный жанр. Венгерские фольклористы, в числе которых и Б. Саболичи, отмечают большое влияние на музыкальную специфику жанра цыганской манеры пения и исполнения [6, с. 57]. Отсюда индивидуальность стиля, виртуозность мелизматических интонаций, широта мелодических распевов. Ладовая структура чаще всего основывается на гамме с увеличенными секундами (так называемая венгерская или цыганская гамма). Типичен свободный ритмический рисунок с так называемым речитативом *parlando*. Свободные пассажи, своеобраз-

Пример 4.

Балет «Деревянный принц», ц. 42

ные импровизационные распевы не только украшают сильную долю, но и меняют внутреннюю структуру такта, его протяжённость и влекут за собой частую смену размера (пример 5).

В музыкально-театральных произведениях Б. Бартока жанр *hallgatónóta* применяется опосредованно. Композитор нередко разрежает плотную оркестровую ткань небольшими эпизодами с солирующими инструментами (например, кларнета или скрипки). Обычно это ритмически свободные, виртуозно-мелизматические пассажи импровизационного характера. Подобные «вставки», оттеняющие экспрессию основной драматургической линии, используются композитором как своеобразный прорыв в сферу драматического, даже трагического, как способ своеобразного «переключения» и применяются при построении крупных развивающихся разделов.

Черты данного жанра присутствуют в ряде эпизодов балета «Деревянный принц». В сценах, когда главные герои переживают горестные эмоции неразделённой любви, в музыкальной ткани партитуры звучит мелодия, свободно интерпретирующая особенности *hallgatónóta*. Широкие распевы пассажей усиливают экспрессию мелодической линии импровизационного характера. Выразительность

интонаций подчёркивается терпкими гармониями и тембровым колоритом. Таким образом, композитор воспроизводит характерные для данного жанра приёмы экспонирования и развития тем, благодаря чему авторский музыкальный материал приобретает особую смысловую наполненность. Применение стилистики *hallgatónóta* усиливает эмоциональное напряжение данных эпизодов, указывает на переживаемые героями чувства.

Примечательно использованы черты *hallgatónóta* в балете «Чудесный мандарин». В этом сочинении, наполненном остросоциальной тематикой, показанной в гротесковом ключе, трансформируется сама семантика жанра. Типичные для песни стилистические приёмы (например, красочные пассажи широко льющейся мелодии) составляют основу темы эпизодов соблазна, однако неустойчивая тритоновая гармония и разреженная тремолирующая фактура существенно преобразуют её характер (пример 6). Возникает своеобразный диссонанс между ожидаемыми («память» жанра как бы нацеливает слушателя на лирический тон) и происходящими на сцене событиями. Это противоречие обнажает парадоксальность сюжета всего сочинения, построенного на осмеянии прежних романтических идеалов любви.

Пример 5.

Народная песня «Горько было мне» [6, с. 124]

Si - ralmas volt né - kēm ————— Vi - lá - ga-ra szü - let-nēm,

Hogy ————— e - zē - ket kell szenved - nēm, —————

Me - lye - ket o nem o re - mény - lēt - tem.

Пример 6.

Балет «Чудесный мандарин». Сцена соблазнения.



В своих музыкально-театральных сочинениях Б. Барток обращается и к танцевальным жанрам венгерского фольклора. В балете «Деревянный принц» представлены два подвижных мужских танца – *kanásztánc* («танец свинопасов») и *cifra*. Первый тесно связан с песней, что отражено в сохранившихся записях с вербальным текстом. Позднее данный жанр был включён в вербункош (как его быстрая часть) и стал основой для более поздних танцев. Отличительные качества хореографии *kanásztánc* – использование палки или иного

предмета и удар каблуков или шпор, *bokázó*. Музыкальными же его чертами являются чёткий двудольный метр, быстрый темп, а также ритмическая фигура из 12 восьмых и двух четвертей ($\text{♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪}$) с подчёркиванием сильных долей акцентами, соответствующими движению *bokázó* (пример 7).

Пример 7.

Фольклорная мелодия *kanásztánc*
«Потерял я козу» [9]


В свою очередь, *cifra* ассимилирует стилистику и тип движения танца свинопасов и пастухов (как более раннего) и включает множество сложных, виртуозных движений и прыжков. При этом его главной отличительной особенностью является так называемая ритмоформула «три шага» (*háromlépes*), соответствующая длительностям две восьмые-четверть ♪ ♪ [11].

Привнесение ритмических и мелодических особенностей двух танцев в партитуру балета «Деревянный принц» позволяет композитору акцентировать близость самого сюжета к фольклорной традиции. Подобно тому, как либреттист Б. Балаж создал фабулу произведения, филигранно вплетая в неё мотивы народных сказок, так и Б. Барток развивает эту идею в музыкальной ткани. Танцевальные жанры становятся основой для создания музыкального портрета заглавного героя балета. Ярким подтверждением служит сцена первого появления Принца (пример 8), тематизм которой весьма точно воспроизводит фольклорный образец: одноголосное изложение, опору на миксолидийский лад, вариантно-вариационное развитие и четкую ритмическую структуру, напоминающую ритмоформулу танца (пример 8).

Жанр *вербункош* явился своеобразной эмблемой народной музыки Венгрии, а

жанровый стиль, как известно, получил широкое распространение в эпоху романтизма прежде всего в творчестве Ф. Листа, Ф. Эркеля, а также в отдельных сочинениях Й. Брамса, В. Монти и др. Однако в партитурах оперы и балета Б. Бартока черты стиля вербункош воплощены в завуалированной форме, например, в пантомиме из центральной сцены погони «Чудесного мандарина» (Мандарин преследует Девушку), построенной в форме грандиозного фугато. Тема этого эпизода стремительным, безостановочным движением, акцентностью сильных долей, подчеркнутых тембрами большого и малого барабанов, там-тама в сочетании с геміолами, вызывает ассоциацию с быстрой частью вербункош (*friss*). Обращение к жанру этого темпераментного танца описывает возбуждённое состояние главного героя, его страсть и безудержное желание⁴.

Таким образом, в балетах Б. Бартока наиболее наглядно раскрывается синтез важнейших тенденций развития как национального, так и европейского балетного искусства начала XX века [4]. Причем, следуя традиции, сложившейся в венгерском балете, композитор активно ассимилирует характерные черты национальных танцев и песен⁵. Более того, фольклорные жанры, к которым обращается

Пример 8.

Балет «Деревянный принц», ц.19

Der Prinz macht sich auf den Weg. Sein Gang ist zögernd, er schaut nach rechts u. links. Währenddessen kehrt die Fee um und kommt durch den Wald dem Prinzen entgegen.
A királyfi a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva; a tündér közben visszafordul és az erdőn át a királyfi felé tart.
The prince starts on his way. In his slow, lingering gait he looks to left and right. Meanwhile the fairy turns round and, coming through the forest, meets the prince.

19 Andante. (♩ = 100)

mf sonore espress.

Cord. Arpe.

sen entgegen.



композитор, являются константными и в его инструментальном творчестве. Жанр плача стал основой фортепианного цикла «Четыре плача», темы Первой части Сонаты № 2 для скрипки и фортепиано. Черты протяжной песни *hallgátonóta* претворены во Второй части Концерта № 2 для скрипки с оркестром. Фольклорные танцевальные жанры пронизывают кантату «Деревенские сцены», оркестровый цикл «Венгерские картины» и «Дивертисмент» для оркестра, многочисленные камерные сочинения и т. д. Понимание и конкретизация жанров, заложенных в музыке

Б. Бартока, во многом обуславливают точность исполнительской интерпретации и способствуют повышению слушательской апперцепции.

Воссоздавая в музыкальном языке типологические черты народных песен и танцев, Б. Барток подчинял их собственному художественному видению. Подобные принципы интерпретации фольклорных жанров в музыке Б. Бартока, впрочем, как и его современников З. Кодая, И. Стравинского, определили одно из магистральных стилевых направлений XX века – неофольклоризм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Síratóének* [ширатоинек] (от венгерского глагола *sírni* – рыдать) – плач, «рыдание-пение»; *bölcsdal* [бёлсдал] (от венгерского *bölcs* – колыбель, люлька) – колыбельная; *hallgátonóta* [халлгатонота] (от глагола *hallgatni* – слушать, внимать) – «песня слушающего, внимающего», протяжная песня; *kanásztánc* [канастанц] – подвижный мужской «танец свинопасов»; *cifra* [цифра] (от прилагательного «украшенный, цветастый») – подвижный мужской танец; вербункош (от нем. *verbun* – вербовка) – жанр венгерской танцевальной музыки, возникший в XVIII веке.

² Часто можно увидеть дополнительное обозначение *párlándó* – разговорно, говорком.

³ В начале балета Принцесса не отвечает Принцу взаимностью, но в конце сама оказывается в аналогичной ситуации.

⁴ Думается, что подобное «зашифрованное» обращение к жанру является определённым указанием композитора балетмейстеру, задача которого – подчеркнуть танцевальную, а не только пантомимную природу сочинения.

⁵ Любопытный факт: следуя традициям венгерского балетного театра, Б. Барток в определённом смысле стал и их заложником. В середине XIX века по решению балетмейстера Кампилли в венгерском театре было принято решение ограничить число мужчин-танцовщиков только партнером для примы-балерины, поэтому большинство мужских ролей исполнялось женщинами. В результате на премьере балета «Деревянный принц» в Королевской Опере 12 мая 1917 года роль Принца исполняла Анна Паллаи [2, с. 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
2. Беляева-Челомбитко Г.В. Балетный театр Народной Венгрии: дисс.... канд. искусствоведения. 17.00.02. М.: 1976. 194 с.
3. Луганская Э.А., Зайцева Е.А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 2(35). С. 62–66.
4. Наветная А.П. Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Белы Бартока // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 626–637.
5. Нестьев И.В. Бела Барток. М.: Музыка, 1969. 798 с.

6. Сабољчи Б. История венгерской музыки. Будапешт: Корвина, 1964. 246 с.
7. Hooker Lynn M. *Redefining Hungarian Music from Liszt to Béla Bartók*. London: Oxford Univ. Press, 2013. 302 p.
8. Kodály Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Editio Musica, 1951. 336 old.
9. Magyar népdalstílusok. Dudanóta és kanásztánc stílusok [Стили венгерских народных песен. Стили пастушьих песен и танца свинопасов] // URL: http://doktar.hagyomanyokhaza.hu/sebo_olvasokonyv/nepdalstilus_duda.html (дата обращения: 15.08.2022).
10. Magyar néprajz. Folklór 2. Népzene, néptánc, népi játék [Венгерская этнография. Фольклор. Т. 2: Народная музыка, народный танец, народные игры] // URL: <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/12.html> (дата обращения: 15.08.2022).
11. Magyar néprajzi lexikon [Энциклопедия венгерского фольклора] // URL: <https://www.mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html> (дата обращения: 26.06.2022).
12. Sárosi Bálint. *Sírató és keserves*. Budapest: Academia Kiadó. Ethnografia. 1963, 117–122 old.
13. Szendrei Janka. *Recitatív típusok a magyar népzeneben*. Budapest: Editio Musica. Népzene és Zenetörténet II. 1974, 65–123 old.

Об авторе:

Наветная Анна Петровна, преподаватель, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID 0000-0003-0323-3419**, annanavetnaya@gmail.com.

REFERENCES

1. Bartók B. *Narodnaya muzyka Vengrii i sosednikh narodov* [Folk Music of Hungary and Neighbouring Nations]. Moscow: Muzyka, 1966. 79 p.
2. Belyaeva-Chelombit'ko G.V. *Baletnyy teatr Narodnoy Vengrii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya. 17.00.02* [Ballet Theatre of National Hungary: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. 17.00.02]. Moscow: 1976. 194 p.
3. Luganskaya E.A., Zaytseva E.A. Bela Bartók. Nasledie fol'klorista [Bele Bartók. The Heritage of the Folklorist]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2(35), pp. 62–66
4. Navetnaya A.P. Traditsionnoe i novatorskoe v dramaturgii i kompozitsii baletov Bely Bartoka [Traditional and Innovative in Dramaturgy and Composition of Ballets by Béla Bartók]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2020. Vol. 17, No. 6, pp. 626–637.
5. Nest'ev I.V. *Bela Bartók* [Bela Bartók]. Moscow: Muzyka, 1969. 798 p.
6. Sabol'chi B. *Istoriya vengerskoy muzyki* [History of Hungarian Music]. Budapest: Korvina, 1964. 246 p.
7. Hooker Lynn M. *Redefining Hungarian Music from Liszt to Béla Bartók*. London: Oxford Univ. Press, 2013. 302 p.
8. Kodály Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Editio Musica, 1951. 336 old.
9. Magyar népdalstílusok. Dudanóta és kanásztánc stílusok [Styles of Hungarian Folk Songs. Styles of Shepherd Songs and Pig-Dance] // URL: http://doktar.hagyomanyokhaza.hu/sebo_olvasokonyv/nepdalstilus_duda.html (15.08.2022).
10. Magyar néprajz. Folklór 2. Népzene, néptánc, népi játék [Hungarian Ethnography. Folklore. Volume 2: Folk Music, Folk Dance, Folk Games] // URL: <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/12.html> (15.08.2022).



11. *Magyar néprajzi lexikon* [Encyclopaedia of Hungarian folklore] // URL: <https://www.mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html> (26.06.2022).

12. Sárosi Bálint. *Sírató es keserves*. Budapest: Academia Kiadó. Ethnografia. 1963, 117–122 old.

13. Szendrei Janka. *Recitatív típusok a magyar népzeneben*. Budapest: Editio Musica. Népzene és Zenetörténet II. 1974, 65–123 old.

About the author:

Anna P. Navetnaya, Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute (109147, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0003-0323-3419**, annanavetnaya@gmail.com.





А.В. НАУМОВ

Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3883-7917

**«Эдип» на распутье.
О театральной композиции Р.М. Глиэра (1921),
её жанровом статусе и месте в наследии композитора**

В статье впервые рассматривается наиболее ранняя из сохранившихся композиций Р.М. Глиэра в жанре музыки к спектаклям драматического театра. Новизна исследования определяется опорой на архивные материалы – нотные рукописи композитора и документы постановочного процесса, – а также редкие мемуарные свидетельства. Партитура и клавишная композиция, машинописный экземпляр пьесы с пометками музыканта представляют несомненную историческую и научную ценность. Несмотря на то, что спектакль не был выпущен, а нотные материалы опубликованы, произведение встраивается в протяжённый исторический ряд интерпретаций сюжета об Эдипе, и шире – в панораму «русской античности» рубежа XIX–XX веков как часть тенденции «новой античности» в искусстве того времени. Исследовательские задачи статьи во многом связаны с оценкой места партитуры в мировом музыкально-культурном процессе начала 1920-х годов, а также в творчестве Глиэра на переломе от раннего, дореволюционного этапа к позднему, советскому периоду. Главная цель, на которую направлен анализ изыскания, – выявление в композиции прикладного жанра черт независимого опуса концертной направленности: самостоятельной драматургии и приёмов цикличности на уровнях звуковысотности, ритма и тембра. Итоговый вывод работы – особое положение «Эдипа» в ряду сочинений Глиэра, промежуточное между его филармоническими и театральными сферами. Отталкиваясь от кантатно-ораториальных прообразов, композитор предвосхитил возникновение во второй половине столетия модели «хорового театра». Примечательно, что партитура осталась единственной в своём роде. Прочие театральные проекты, несмотря на общность в звуковой стилистике, имели иную структуру, непосредственно производную от сценического действия.

Ключевые слова: Глиэр, «Эдип», Софокл, театральная музыка, хоровые жанры.

Для цитирования / For citation: Наумов А.В. «Эдип» на распутье. О театральной композиции Р.М. Глиэра (1921), её жанровом статусе и месте в наследии композитора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 68–78. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.068-078



ALEXANDER V. NAUMOV

State Institute of Fine Arts, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-3883-7917

Oedipus at a Parting of the Ways.
About R.M. Gliere's Theatrical Composition (1921), Its Genre Status
and Its Place in the Composer's Heritage

This article is the first to consider the earliest surviving compositions by R.M. Gliere in the genre of music for dramatic theatre plays. The novelty of the research is determined by the reliance on archival materials – the composer's manuscripts and documents of the production process – as well as rare memoirs. The score and clavier of the composition, a typewritten copy of the play with the musician's notes are of undoubted historical and scholarly value. In spite of the fact that the play had never been produced and the musical score had never been published, the work is embedded in an extended series of historical interpretations of the Oedipus story, and more generally in the panorama of "Russian Antiquity" of the turn of the 19th and 20th centuries as part of the tendency towards "New Antiquity" in the art of the time. The research tasks of this article are linked in many respects to the evaluation of the score's place in the global musical and cultural process of the early 1920s, as well as in Gliere's heritage at the turning-point from the early, pre-revolutionary stage to the late, Soviet period. The main aim of the analysis was to reveal the peculiarities of an independent concerto opus in the composition of the applied genre: original dramaturgy and the methods of recurrence at the levels of pitch, rhythm and timbre. The final conclusion of the work is the special position of Oedipus in the series of Gliere's works, which lies between his philharmonic and theatrical fields. Starting from his cantata-oratorio prototypes, the composer anticipated the emergence of a model of "choral theatre" in the second half of the century. Remarkably, the score remained the only one of its kind. Other theatrical projects, despite commonalities in sound stylistics, had a different structure, directly derived from the stage action.

Keywords: Gliere, Oedipus, Sophocles, theatrical music, choral genres.

Античность, заново открытая музыкальным искусством как неисчерпаемый источник сюжетов и образов в самом начале барокко, к концу XIX столетия вышла на очередной виток обновления. Влияния извне, со стороны литературы и пластических искусств, определили стилевые векторы, которым следовало большинство композиторов и деятелей театра. Отдала дань этой тенденции и отечественная культура рубежа XIX–XX столетий. Обзор наиболее заметных явлений представлен в работе И.В. Кривошеевой [2].

Композиция Р.М. Глиэра была создана к постановке, инициированной тогдашним премьером Малого театра М.Ф. Лениным¹, но «на стороне», в специально созданном под эгидой Наркомпроса Показательном театре. На летние месяцы 1921 года было арендовано здание бывшего театра Корша, приглашён в режиссёры артист того же Малого И.Н. Худолеев². Декорации и костюмы заказали известному художнику-конструктивисту Г.Б. Якулову³. Подобралась яркая труппа: роль Иокасты предназначалась Н.Н. Волоховой, музе Александра Блока⁴; Кормилицу репетировала москов-

ская «звезда» В.О. Массалитинова⁵, среди исполнителей второстепенных ролей и участников массовки – многие известные впоследствии имена – В.А. Владиславский, И.В. Ильинский, А.П. Кторов; все как могли подрабатывали в это голодное время. Оркестр и хор были сформированы из свободных вне сезона музыкантов, в их перечне тоже попадались неожиданные «мэтры» настоящего и будущего – В.В. Борисовский, Л.М. Цейтлин. Организация дела, насколько можно судить по воспоминаниям [5, с. 412–225; 6, с. 74–76], порядком не отличалась, выпустить готовый спектакль вовремя не удалось, а далее истёк срок аренды, работы были свёрнуты, и колоссальный труд канул бесследно. Сохранились только эскизы декораций, несколько режиссёрских экземпляров в разных собраниях и ноты, возвращённые композитору, – полный комплект, включавший чистовой репетиционный клавиш, партитуру и оркестровые голоса. Материалы, на которые мы будем опираться, хранятся ныне в архивном фонде Глиэра⁶, они доступны, но исследователями востребованы слабо, как и многое из наследия мастера, лишь в последние годы обретающего признание и вес.

Несмотря на неосуществлённость, «Эдип» 1921 года важен как факт музыкально-театральной жизни. В спектакле явно намечалось продолжение и развитие идей сценического синтеза, широко реализованных за предшествующее десятилетие в постановках Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, К.А. Марджанова и др. Кроме того, в нём воплотились принципы музыкально-стилевого подхода к образам античности, открытые композиторами старшего поколения и приблизительными ровесниками Глиэра. Выпадение звена не разрушило цепи, эксперименты продолжались в том же направлении, однако и

не достигшее зрителя сочинение выглядит естественным этапом процесса.

В известном смысле появление «Эдипа» стало для своего автора долгожданной точкой схода двух стиливых линий, дотоле стремившихся навстречу друг другу, но не смыкавшихся. Волею судеб они совпадали с важнейшими магистралями «новой античности», названными выше. Первая – «экзотическая», начатая в эскизе оперы «Земля и небо» по Дж. Байрону (1899), ориентальных романсах 1900-х годов и продолженная в крупных композициях – симфонической поэме «Сирены» (1908), балете «Хризис» (1912) и вокальной поэме «Газеллы о розе» на стихи Вяч. Иванова (1913). Отметим, что на рубеже 1910–1920-х годов Глиэр заново пересматривал два последних опуса, готовя балет к постановке в Большом театре (спектакль в хореографии А.А. Горского был доведён до генеральной репетиции 12 мая 1921 года и не выпущен) и делая оркестровку «Газелл». Вторая линия – «экспрессионистская». Здесь литературно-театральными предтечами Софокла стали на пути композитора, как ни парадоксально, Т.Г. Шевченко и Э. Верхарн: музыка к драматической поэме «Гайдамаки» для спектакля Л. Курбаса была написана в Киеве в 1919-м (ранее той же труппой был поставлен и «Эдип» по Г. фон Гофмансталу, Глиэр его не оформлял, но, несомненно, видел); к поэтической композиции «Вихрь» для театра Пролеткульта – в 1920-м в Москве: ни та, ни другая не сохранились. Спутником этих работ, своего рода лабораторией выразительности можно считать также неоконченную сцену для хора с солистом-декламатором «Плач пророка Иеремии» на текст Шевченко⁷.

Таковы «входящие», в числе которых, дабы не расширять чрезмерно круг, мы не называем эпическое полотно симфо-



нии «Илья Муромец» (1912) и не доведённую до завершения симфоническую поэму «Тризна» (1913–1916). Производными же следует считать в первую очередь глиэровский «античный цикл» 1920-х: сразу после «Эдипа» были закончены две поэмы для голоса с оркестром на стихи Д.С. Мережковского («Леда» и «Белый лебедь», 1916–1921); чуть позже по заказу Музыкальной студии МХАТ оформлена постановка «Лизистраты» Аристофана (версия Д.П. Смолина, 1923) и написан балет-пантомима с декламацией «Клеопатра» по мотивам А.С. Пушкина (авторское название «Египетские ночи», 1925). Вокруг названных сочинений, как и прежде, формировался более широкий круг работ преимущественно лирико-ориентального плана (опера «Шах-Сенем» – 1923–1925, музыка к спектаклям «Чанг-Гайтанг» и «Саранча» – 1926, наконец, знаменитый балет «Красный мак» – 1927), хотя печать трагедии на сюжетах всех театральных произведений оставалась. Открыв соответствующую выразительную сферу в революционном Киеве 1919–1920 годов, Глиэр кристаллизовал её в «Эдипе», чтобы затем долго и мучительно изживать, повинувшись запросам крепнущего социалистического оптимизма, не слишком, впрочем, противоречившим мировоззрению личному. Логическим завершением пути можно считать апофеозы «Медного всадника» и поздней редакции «Красного мака» (1949).

Проблема возрождения большой партитуры замечательного композитора, лежащей уже сто лет в архиве и ни разу никем не слышанной, связывает научно-исследовательскую направленность данной работы с практикой исполнительства. «Эдип» Глиэра видится, в отличие от «Лизистраты» и «Клеопатры», вполне жизнеспособным в качестве концертного опуса. При невозможности восстановле-

ния сценических деталей (будь режиссёрский замысел ярче, он, наверное, как-нибудь запечатлелся бы в анналах) черты «чистой музыки» выступают в прикладном сочинении на первый план, они-то и станут в дальнейшем основным предметом рассмотрения.

Музыкальные краски «Эдипа» резки, контрасты однозначны, при экономии средств должно было достигаться неизбежаемое потрясение. Психологические детали отводились актёрам, композитор сосредотачивался на локальных «звуковых событиях», оттенявших действие и подсвечивавших его патетические мизансцены. Большая часть таких включений диктовалась самой структурой текста, сочетавшего действенные сцены главных персонажей (Софокла в Показательном театре нещадно сокращали, сводя к набору больших монологов), и вторжением «хора», порой вступающего с героями в диалог. Термин «хор» понимался как определение коллективного сознания, противостоящего индивидуальности. В таком «романтическом» плане он интерпретирован и Глиэром, однако «масса» трактована многозначно – это не глухой монолит, отталкивающий порывы человека, но гибкая, внутренне динамичная духовная субстанция, чуждая предсказуемости. В сущности, именно она и становилась главным действующим лицом постановки, при том, что актёры, согласно воспоминаниям, не нашли достаточного разнообразия приёмов. М.Ф. Ленин впадал в выпендренную декламационность, исполнители второстепенных ролей – в бытовизм, Н.Н. Волохова свою Иокасту так и не нашла, до конца репетиций оставаясь в нервном поиске.

Согласно театральным правилам тех лет, партитура, включающая в общей сложности 12 номеров, разделена на две

части. Отдельно, вне единой нумерации, представлены пять чисто оркестровых фрагментов: «Вступление» (Пролог), «Марш» из I действия, «Сцена Иокасты у жертвенника» (Вступление к III действию), «Уход Эдипа» и «Заключение» (IV действие, Эпилог). Отдельно – семь больших хоров, но о них позже.

Оркестр «Эдипа» невелик (*Fl.*, *Ob.*, *2 Cl.*, *2 Tr-be*, *2 Cor*, *Tr-ne*, *Arpa*, *Cassa*, *P-tti*, *9 Archi*), численность его диктовалась в первую очередь размерами ямы, но и зал театра Корша камерный, звучность 20-ти инструментов вполне достаточна для солидного эффекта, каковой достигался сразу же, на начальных страницах Вступления. Бессловесная масса, немые свидетели происходящего, оркестранты первыми входили в пространство трагедии, открывали звуковой занавес сюжета, по-своему подключаясь к роли «хора».

Ремарка композитора к № 1 – «чумной город, молебственные гимны, шествие»⁸ – исчерпывающе характеризует поставленные задачи. Описание в тексте пьесы подробнее, его детали определяют масштаб номера. Двухчастная контрастно-составная форма – законченная психологическая зарисовка, мрачный застылый «пейзаж состояния» и группа светлых фигур-символов, плавно движущихся на его фоне:

– заголовок: «Оркестр № 1. Вступление» (45 т., ММ=100): тритоновые сигналы меди и низких струнных *ff*, им отвечают стонущие хроматизмы скрипок – по рецепту адского вихря из «Франчески да Римини» Чайковского, прошедшего переплавку в горниле Симфонии *c-moll* Танеева (на второе влияние указывают и три бемоля при ключе);

– ремарка: «Гимн Аполлону» – ясный *C-dur* в моноритмическом аккордовом складе, скандирующее *tutti*, поддержанное аккордами арфы и ударами в барабан (95 т. по записи, без смены темпа). В дан-

ном случае топосы шествия и молитвы музыкально тождественны; по линии аналогий – сцена встречи Агамемнона из I части «Орестеи».

Ещё одно шествие, в конце I действия, откликается на ремарку: «Музыка играет тихий торжественный марш в анапестическом такте; под звуки этого марша мало-помалу появляются на сцене пятнадцать старцев, они образуют хор. Когда все налицо, маршевая музыка переходит в гимн. <...>»⁹. В полном согласии с указанием заголовков в партитуре гласит: «Оркестр № 2 Марш» *B-dur* (18 т., *Andante*); в музыке прихотливый контрапункт трубы с валторной на фоне регулярного аккордового шага струнных и арфы. Затем, при сохранении рисунка аккомпанемента, из полифонического двухголосия вырастает гибкая мелодия всех духовых с триолями и синкопами (несколько напоминает Антракт к последней части «Орестеи» – «Храм Аполлона в Дельфах»). После кульминации следует переход к хору № 1 «Зевса отрадная весть».

«Сцена у жертвенника» (*Andante religioso*) также имеет некоторое сходство с оркестровыми эпизодами оперы С.И. Танеева, но в очевидном родстве и с творениями членов «Могучей кучки». В права с полной силой вступает ориентализм, женский образ преподносится как восточный, воплощаясь средствами преимущественно тембровыми. В поисках «неузнаваемого» звучания Глиэр первоначально поручил мелодию флейте с аккомпанементом *arpeggiato* арфы и аккордов струнных (без контрабаса) *con sord.*, а затем ввёл дублировку линии кларнетом, приписав дополнительную партию на пустой строке внизу уже расчерченной нотной системы. Неброско-изысканно ладовое решение: при отсутствии ключевых знаков гармонические опоры постепенно сдвигаются от *F* к *A*, а останавли-



вается развёртывание на трезвучии *d-moll*. Несмотря на отмеченные «изюминки», подлинной оригинальности во всём фрагменте немного, подобные мастерские зарисовки встречались и в «Сиренах», и в «Хризис». По ремарке музыка здесь не звучит вовсе, Иокаста входит с масличной ветвью и ладаном и сразу начинает монолог-священнодействие. Композитор спешит кадансировать, вступление к III акту наиболее кратко из всех частей партитуры (8 тактов), однако такой прозрачный по колориту мазок палитре «Эдипа» необходим как отражение идеала, которому предстоит рухнуть спустя менее получаса сценического времени.

Заключительные инструментальные фрагменты отчасти подобны начальным и объединяются в контрастную трёхэлементную систему, прорезаемую репликами Старца (что напоминает о традициях театральной мелодрамы XVIII века), отнюдь не препятствующими цельности восприятия, тем более что словесные вставки очень коротки:

– «Уход Эдипа» (25 т., *Allegro*) сопровождается хроматическими стопами всего оркестра, возвращающими к «атональным» идеям и синкопированно-триольной ритмике Вступления (№ 1): Глиэр не стремился буквально объединить фрагменты в цикл, но эффект обрамления в данном случае очевиден как по музыке, так и по смыслу;

– заголовок: «Оркестр № 4. Заключение», ремарка «Эдип» – крохотный эпизод (6 тактов), соло гобоя *g-moll* без сопровождения, отдалённо напоминающее мотив «Сцены у жертвенника». Это важнейший момент собственно-музыкальной драматургии, в своём роде тихая кульминация и отсвет лирического центра. Оплакивание погибшей Иокасты становится одновременно и символом слепоты Эдипа;

– без заголовка, оркестровая постлюдия *g-moll* (44 т., *Andante*) начинается с па-

дающих хроматических шагов во всех партиях (ритмика «Ухода» в свободном увеличении), затем на поверхность фактуры вытесняются тритоновые сигналы труб, на этот раз восходящие: круг замыкается, роковой образ, открывавший композицию, возвращается к своим правам, ответом ему может служить лишь коленопреклонённая покорность.

Хоровые эпизоды столь же разнообразны, как инструментальные, но в отличие от последних ориентированы на сквозное следование фабульной логике благодаря наличию словесного текста. Соответственно, в них мы обнаружим больше элементов обновления, нежели развития материала или повторности в том или ином виде. «Пирамидальная» драматургическая структура с центральной осью в № 4 и двумя противопоставленными сторонами – «солнечной» и «теневой» – подобна той, что предьявлялась Глиэром в «Газеллах о розе» (там она симметрична и очевидна на слух вследствие однородности материала, см. [4]). Для наглядности назовём хоры подряд – многое в структуре ясно по простому перечислению:

№ 1 «Зевса отрадная весть, что приносишь ты в славные Фивы» (Пролог) *B-dur*, 6/4–9/4 (нерегулярная переменность тактового метра здесь и далее появляется как следствие отражения структуры поэтических строк), ММ=100, 97 тактов.

№ 2 «Кто он, чью длань вещего бога со скалы дельфийской приметил взор?» (I действие) *Es-dur*, 9/4–6/4, *Allegro con moto* (ММ=112), 54 такта.

№ 3 Сцена старцев с Эдипом «О, будь умом, будь душой ласков к нам» *C-dur*, 4/4 *Tranquillo*, 21 такт (со свободными вставками-репликами) и хор «О, нет! нет! светлый бог свидетель» (II действие) *G-dur* 4/4–3/2, *Maestoso*, 29 тактов – всего 50 тактов по записи.

№ 4 Сцена старцев с Иокастой «Царица, пусть мир ему тех хором тень вернёт» *C-dur*, 4/4 [темпового указания нет], 17 тактов (со свободными вставками-репликами) и хор «О, царь, царь! Сколько раз уж клялся» (II действие) *a-moll–A-dur* 4/4–3/2, 24 такта – всего 41 такт по записи.

№ 5 Уход Иокасты и Эдипа, хор «Судьба моя! Дай мне вечно слов и дел чистоту блюсти» (II действие) *a-moll–A-dur* 6/4–3/4, *Andante* (в рукописи – Спокойно, ММ=72), 70 тактов.

№ 6 Хор «Если в душе свет погас» (III действие) *G-dur* 6/4, *Allegretto*, 66 т.

№ 7 Хор «Горе, смертные роды, нам» (IV действие) *cis-moll* 6/4–9/4, [темпового указания нет, инципит мелодии заимствован из № 6], 88 т.

Будем помнить, что № 1 предваряется «Маршем», к № 5 примыкает (после смены декорации) зарисовка-антракт «Сцена у жертвенника» в той же тональности, а вслед за № 7, останавливающимся на доминанте, следует группа заключительных инструментальных номеров с хроматической гармонией. Оркестровые интермедии при концертном исполнении сыграют роль интродукций и «большой коды» к хорам, а в крупном плане сложатся микроциклические группы – «бемольная» (*c–B–Es*) в начале, «белоклавишная» (*C–G–a*) в центре композиции и вновь «бемольная» с тритоновым перепадом (*G–cis–g*) к концу – вот та самая «пирамида», о которой упоминалось выше. Вторжение «чужого» *cis-moll* выделяет момент трагической кульминации в IV акте, хотя, как уже говорилось, наиболее ударный момент спектакля возникнет позже, в инструментальном Эпilogе. Резюме трагедии выносилось без слов, представителями «молчаливого большинства» оркестрантов, так сказать, извне.

Все хоры пелись унисоном мужских голосов в басовом ключе, что, конечно,

обеспечивало единство базового колорита от начала до конца трагедии. Принцип изложения объяснялся одновременно и эстетической задачей, поиском в области древней архаики, и прагматикой ситуации – разучить многоголосные партитуры хористы вряд ли успели бы, а при единой для всех мелодии хоть какая-то гарантия удачного исполнения возникала. Та же, очевидно, двоякая необходимость мотивировала запись, сделанную композитором на полях машинописного экземпляра пьесы: «Ни одного хроматизма»¹⁰. Несмотря на то, что образованным музыкантам к тому времени уже была известна «совершенная система» древнегреческих ладов, отнюдь не ограниченная диатоникой и допускавшая в том числе микроинтервальные соотношения, в целях античной стилизации лучше было обойтись без случайных знаков; простые мелодии к тому же надежнее интонировались.

Наиболее сложны с этой точки зрения №№ 3 и 4, где начальные разделы-диалоги идут без сопровождения. Необходимо удерживать в памяти тональность, чтобы затем, после Эдипа или Иокасты, которые говорят, а не поют, продолжить с нужной ноты. Значительную роль играла, конечно, музыкальность актёров, умение придерживаться в речи настройки, предварительно заданной пением. Скорее всего, на этот эффект и были заранее рассчитаны обе сцены: пусть Ленин и Волохова не являлись великими трагиками, их слух и голоса легко встраивались в тональность.

Интонации хора схематичны, подобны древнейшим риторическим возгласам как основе актёрской декламации романтического стиля. Ядром всех построений являются квартовые, реже квинтовые скачки с заполнением. В зависимости от смысла высказывания и синтаксической структуры предложения изменяется направление движения, но не его характер: линии



волнообразны, с более рельефными краями и относительно ровной серединой.

Мелодическая сдержанность компенсируется богатством других музыкальных средств. Диатоника мужских голосов, множество моментов речитации на одном тоне и неспешное перемещение по тонам трезвучных аккордов легко поддавались перегармонизациям, в том числе с применением созвучий отдаленных строев. Отказ от хроматизма в хоре (правды ради, он всё-таки иногда встречается) не обозначал принудительной «белоклавишности» всей ткани, что служило крупным камнем преткновения, например, для упомянутого выше В.М. Дешеева. Даже наоборот, возникала нетривиальная профессиональная задача добиться максимума разнообразия при жёсткой регламентации одного из параметров. В результате, пользуясь ещё и регистровым положением линии в недрах фактуры (как бы решая задачу на гармонизацию тенора из сборника Аренского), местами Глиэр выстроил весьма изысканные эллипсисы.

Вдохновляла и работа в области ритмики. Именно в этой сфере сочинительство наиболее плотно сплелось с анализом, плодотворно реализовались те стороны личности, что на протяжении большей части жизни делали Глиэра прекрасным педагогом. Машинописный экземпляр «Эдипа», изготовленный для композитора в театре, во всех хоровых эпизодах тщательнейшим образом размечен: тексты строф разделены скобками на крупные разделы, внутри строк проставлены границы стоп (по ним в дальнейшем совершались смены тактового метра). Подчёркнуты смысловые слова, выписан подряд музыкальный ритм. От карандашных пометок буквально нет свободного места, но Глиэр ещё и присоединял к ним местами наброски конкретных мотивов, царапая наскоро нотные станы на полях;

фиксируя словами мысли «по ходу»; подсчитывал на будущее в столбик число получающихся тактов для расчерчивания партитурных листов и сразу же – общую протяжённость номеров в четвертных длительностях (заплатить обещали исходя из этой странной для профессионала, но довольно выгодной калькуляции).

Архивный документ свидетельствует о большой увлечённости. Пусть работа и не была вольной (а так ли заведомо плох для композитора заказ?), она занимала в жизни Глиэра серьёзное место и, не состоявшись, должна была глубоко его огорчить – свидетельств тому, впрочем, нет.

То, что всегда составляло сильную сторону глиэровского дарования, – умение распорядиться средствами большого оркестра, ввести *divisi* струнных, сплести полифонический узор перекликающихся мотивов в разных партиях, – при данных обстоятельствах востребовалось мало. Состав скромный, репетиционного времени недостаточно, надежды на профессионализм случайных сотрудников никакой. Пожалуй, последнее сыграло решающую роль: для МХАТа с его камерным тогда, но очень качественным и постоянным составом он впоследствии писал гораздо смелее. Тем не менее партитура не примитивна. Всё, на что можно было рассчитывать, применено, каждый номер демонстрирует хоть сколько-нибудь разнообразия внутри и в сопоставлении с соседними, а в целом складывается наглядная антология способов добиться многого при самых скромных ресурсах.

Особенности музыкального воплощения «Эдипа» у Глиэра в значительной мере обусловлены тем, что выглядевший снаружи как *музыка к спектаклю* (конкретный театральный заказ), но будучи на самом деле экстренной работой, выпол-

нявшейся без специальных режиссёрских рекомендаций и принимавшейся в полностью готовом виде, он представлял собой типичную *музыку к пьесе* в традициях XIX века, продукт общения композитора с драматургом один на один, без посредников или помощников. Соответственно, признаки цикличности на разных уровнях, (не говоря о приметах ораториальности), без труда выявляемые в этой композиции, закономерны, а не случайны. Первые возникали как вполне естественные проекции опыта зрелого композитора, воздерживающегося от прямых тематических повторов и находящего им остроумные альтернативы на микроуровнях интонационности, ритмики и тембра. Вторые предопределялись свойствами «либретто»: значительное число разделов «хора», содержавшееся в пьесе, само направляло к жанровому решению в духе композиций Ф. Мендельсона¹¹. Располагая «Эдипа» на той же исторической линии, по другую сторону от него мы увидим оперы-оратории И.Ф. Стравинского (1926), Дж. Энеску (1935) и музыку к спектаклю А. Онеггера (1952).

В то же время *театральность* как таковая – наличие ярких, броских «точек», рассчитанных на прямой контрапункт со сценическим действием (см. [3, с. 9–11]), – в музыке Глиэра почти отсутствует. Те части и разделы, что адресуются к конкретным моментам сценического движения, – «Марш» из I акта, две «мелодрамы» из II-го, «У капища» из III-го и «Уход» из IV-го – словно бы намеренно кратки, их протяжённость не подразумевает ничего

сверх основной функции, определявшейся в ремарках. Никаких следов режиссёрского присутствия они не несут, – скорее всего потому, что И.Н. Худолеев настоящим режиссёром не был.

Сравнение музыки «Эдипа» с композициями по «Лизистрате» и «Клеопатре» приводит к мысли, что недостаток театральности в музыке Софокловой трагедии, в контексте режиссёрской эстетики XX века выглядящий дефектом, с точки зрения чисто музыкальной, филармонической, составляет скорее достоинство. Сочинению подобного рода не нужны декорации и свет; непосредственный диалог поэта и музыканта, в котором оно было создано, воспроизводим без значительных ухищрений. Кроме оркестра и хора (при желании можно даже доверить ему шествие в начале и другие перемещения) потребуется участие двух чтецов, мужчины и женщины (Эдипа и Иокасты). Партии актёров можно для разнообразия расширить по сравнению с прописанными в партитуре за счёт монологов из режиссёрского экземпляра¹². Впечатление, при качественном оркестре и хороших голосах, едва ли будет беднее, чем изначально предполагалось. Среди произведений Глиэра «Эдип» – единственное, где категории чистого и прикладного сошлись в единой точке и образовали удивительный сплав на грани нового жанра («хорового театра», «мистерии» или «действия», см. [1]), отечественным искусством востребованного лишь десятилетия спустя и без учёта достижений предшественника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ленин (наст. фамилия Игнатюк) Михаил Францевич (1880–1951) – драматический артист, ученик А.П. Ленского, с 1902 по 1920 и с 1923 до конца жизни работал в труппе Малого театра.

² Худолеев Иван Николаевич (1875–1932) – драматический артист, ученик А.П. Ленского, с 1893 года в труппе Малого театра, с 1908-го – помощник режиссёра и режиссёр. Активно



снимался в кино, после 1918-го преимущественно подвизался в этой сфере.

³ Якулов Георгий Борисович (Жорж Якулов, 1884–1928) – живописец, график, сценограф, теоретик изобразительного искусства. Сотрудничал с А.Я. Таировым («Зелёный попугай» А. Шницлера, «Принцесса Брамбилла» и «Синьор Формика» Э.Т.А. Гофмана, 1920 и др.), Вс.Э. Мейерхольдом («Мистерия-буфф», 1918), работал в опере («Риенци» Р. Вагнера, ГАБТ, 1923) и балете («Стальной скок» С.С. Прокофьева, *Ballets Russes* С.П. Дягилева, 1927).

⁴ Волохова Наталья Николаевна (1878–1966) – ученица школы МХТ, в 1906–1909 годах артистка театра В.Ф. Комиссаржевской, где играла в спектаклях Вс.Э. Мейерхольда; в 1917–1926 годах сотрудничала с частными труппами Москвы, затем оставила сцену. Актрисе посвящён сборник стихотворений А. Блока «Снежная маска» (1907), считается, что её образ отражён во всех сочинениях поэта 1906–1908 годов.

⁵ Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) – актриса на роли «старух», ученица А.П. Ленского. С 1901 года служила в Малом театре, в 1919–1921 играла также в труппе Показательного театра.

⁶ Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: партитура // РГАЛИ. Ф. 2085 (Р.М. Глиэр). Оп. 1. Ед. хр. 99. Рукоп. автогр. и копия. 65 л.;

Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: клави-

Приложена пьеса с пометами Р.М. Глиэра // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 100. Рукоп. автогр. и копия, машиноп. с помет. 116 л.;

Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: оркестровые и хоровые партии // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 101. Рукоп. 179 л.

⁷ Клавишный эскиз этой работы: Глиэр Р.М. Новая тетрадь с черновыми набросками [мелодекламации] «Всплачь, пророче сыне божий», обработок украинских песен «Було літо» и «Ой у полі жито» для смешанного хора и неустановленных произведений для ф-п, для голоса с ф-п, для хора // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 313. Рукоп. автогр. Л. 1–7.

⁸ Можно вспомнить, что среди ранних замыслов Глиэра присутствовал пушкинский «Пир во время чумы», набросок начала сохранился // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 283. Рукоп. автогр. 2 л.

⁹ Софокл, пер. Ф.Ф. Зелинского. «Эдип-царь». Текст трагедии // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 100. Машиноп. с помет. Л. 62.

¹⁰ Там же. Л. 65.

¹¹ Глиэр имел как минимум две возможности встретиться с «античными» опусами композитора: как зритель – на премьере «Антигоны» в МХТ (1898–1899), как дирижёр – во время учёбы у О. Фрида в Германии (1906–1908).

¹² Так было сделано, например, при концертном исполнении «Египетских ночей» С.С. Прокофьева (Концертный зал им. П.И. Чайковского МГАФ, 4 июня 2016 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кошкарёва Н.В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дис. ... канд. иск. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. 204 с.
2. Кривошеева И.В. Античность в музыкальной культуре Серебряного века. Музыкально-театральные искания: дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2000. 302 с.
3. Курышева Т.А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 204 с.
4. Сатдарова Л.А. Вокальный цикл Р.М. Глиэра «Газеллы о розе» на стихи В. Иванова // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. / ред.-сост. А.Я. Селицкий. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2009. С. 45–51.
5. Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 2000. 652 с.
6. Халатов С.А. Воспоминания, встречи, впечатления. М.: Самполиграфист, 2018. 632 с.

Об авторе:

Наумов Александр Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3883-7917**, alvlinaumov@list.ru

REFERENCES

1. Koshkareva N.V. *Khorovaya kompozitsiya v sovremennoy otechestvennoy muzyke: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Choral Composition in Contemporary Russian Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2007. 204 p.
2. Krivosheeva I.V. *Antichnost' v muzykal'noy kul'ture Serebryanogo veka. Muzykal'no-teatral'nye iskaniya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Antiquity in Musical Culture of the Silver Age. Musical and Theatrical Quests: dissertation for the degree of candidate of arts]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 2000. 302 p.
3. Kuryшева T.A. *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 204 p.
4. Satdarova L.A. Vokal'nyy tsikl R.M. Gliera «Gazelly o roze» na stikhi V. Ivanova [Vocal Cycle of R.M. Gliere “Gazelles of Rose” on Verses by V. Ivanov]. *Sovremennye aspekty khudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve: sbornik statey* [Modern Aspects of Art Synthesis in Musical Art: Collection of Articles]. Editor-compiler A.Ya. Selitsky. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 2009, pp. 45–51.
5. Stepun F.A. *Byvshee i nesbyvsheesya* [Former and the Unfulfilled]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 652 p.
6. Khalatov S.A. *Vospominaniya, vstrechi, vpechatleniya* [Memories, Meetings, Impressions]. Moscow: Sampoligrafist, 2018. 632 p.

About the author:

Alexander V. Naumov, PhD (Arts), Associate Professor, Senior Researcher of the Music History Sector, State Institute of Art Studies (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3883-7917**, alvlinaumov@list.ru



**Е.Е. ПОТЯРКИНА**

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

Музыка П.И. Чайковского в «Русских сезонах» С.П. Дягилева

Статья посвящена музыке П.И. Чайковского, звучавшей в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. Подчеркивается значимость наследия композитора в формировании художественных предпочтений известного антрепренёра. Основной целью данной работы является освещение постановок в дягилевской антрепризе различных версий балетов Чайковского, а также использования в спектаклях фрагментов из его сочинений. Главными источниками данной статьи стали: путеводитель по постановкам дягилевской антрепризы Дж. Притчард, архивные материалы библиотеки Конгресса (*Serge Lifar Collection on Serge Diaghilev*) и Французской национальной библиотеки (*Bibliothèque – Musée de l'Opéra*).

Версии «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» появляются в «Русских сезонах» на протяжении всей истории их существования. Помимо обзора данных вариантов внимание акцентируется на изменениях, связанных с сокращением или, наоборот, внедрением различных музыкальных фрагментов. Даются сведения о фрагментах балета «Щелкунчик», которые были использованы в некоторых постановках дягилевской антрепризы. Рассматриваются примеры использования произведений Чайковского в спектаклях дивертисментного типа, составленных из сочинений разных композиторов. При этом акцентируется особый подход импресарио к выстраиванию цельной формы спектакля. Так, в балете «Пир» 1909 года подчеркивается важность объединяющей функции финала, музыкальной основой которого стала последняя часть Второй симфонии Чайковского. Также освещается исполнение различных произведений композитора в рамках Исторических концертов и других мероприятий, связанных с организаторской деятельностью Дягилева.

Ключевые слова: С.П. Дягилев, П.И. Чайковский, «Русские сезоны», русский балет, балеты П.И. Чайковского.

Для цитирования / For citation: Потяркина Е.Е. Музыка П.И. Чайковского в «Русских сезонах» С.П. Дягилева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 79–89. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.079-89

ELENA E. POTYARKINA*Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, Moscow, Russia**ORCID: 0000-0002-7679-7226***P.I. Tchaikovsky's Music in Sergey P. Diaghilev's "Russian Seasons"**

The article is devoted to P.I. Tchaikovsky's music, which sounded in the "Russian Seasons" by S.P. Diaghilev. It emphasizes the importance of the composer's heritage in forming artistic preferences of the famous entrepreneur. The main purpose of this paper is to highlight the performances of P.I. Tchaikovsky's ballets various versions in Diaghilev's enterprise, as well as using fragments from his works in the performances.

The main sources of this article are: J. Pritchard's Guide to the performances of Diaghilev's enterprise, Library of Congress archival materials (Serge Lifar Collection on Serge Diaghilev) and the French National Library (Bibliothèque – Musée de l'Opéra).

"Swan Lake" and "Sleeping Beauty" versions appear in "Russian Seasons" throughout their history. In addition to the review of these options, attention is focused on some significant changes associated with reducing or, conversely, the introducing various musical fragments. It is given the information about fragments of the ballet "The Nutcracker", which were used in some productions of Diaghilev's enterprise. The article considers examples of using Tchaikovsky's works in divertissement-type performances formed from the works by different composers. At the same time, it is focused on the special approach of the impresario to build an integral form of the performance. Thus, in the ballet "Le Festin" (1909), the importance of the unifying function of the finale is emphasized. Its musical basis was the last part of the Second Symphony by Tchaikovsky.

The article also highlights performing various works by the composer as part of the Historical Concerts and other events related to Diaghilev's organizational activities.

Keywords: Russian Russian Seasons, S.P. Diaghilev, P.I. Tchaikovsky, The Russian Ballet, the ballets of P.I. Tchaikovsky.

«Русские сезоны» Сергея Павловича Дягилева – ярчайшее явление культуры первых десятилетий XX века, открывшее миру множество смелых замыслов, форм и новых средств выразительности. Это «поле эксперимента» объединило огромное количество знаковых имён, принадлежащих различным сферам искусства.

Новаторские, порой эпатажные замыслы, вызывавшие сильнейший резонанс, безусловно, характерны для деятельности Дягилева. Но, при всей смелости идей, он всегда опирался на значимые достижения отечественной культуры. Одна из «традиционных» линий, имевших большое значение лично для импресарио и

представляющая несомненный интерес для исследователей, – это музыкальное наследие П.И. Чайковского в дягилевской антрепризе.

Чайковский и Дягилев были связаны нитями дальнего родства, что импресарио всегда всячески подчёркивал. Тётка Дягилева Татуся – певица Александра Валерьяновна Панаева, в замужестве Карцова (Карцева) – была замужем за племянником композитора. Сам Чайковский был почитателем её таланта и посвятил ей романсы op. 47. История их знакомства и сложившейся творческой дружбы описана в воспоминаниях А.В. Панаевой-Карцевой, (Ил. 1) [7].



Ил. 1. Панаева-Карцева.-Марфа

Сочинения «дяди Пети», как композитора называли у Дягилевых, часто звучали в их доме и в Петербурге, и в Перми. Будущий великий импресарио с ранних лет был буквально погружён в звуковой мир Чайковского. Отметим, что помимо исполнения романсов в доме Дягилевых были, например, поставлены фрагменты из оперы «Опричник». Детские впечатления во многом повлияли на формирование художественных интересов Дягилева, и музыка Чайковского осталась предметом горячего восхищения импресарио до конца жизни. Так, С. Лифарь вспоминает о последних днях Дягилева: «Много говорил Сергей Павлович о музыке и уходил в музыку, защищался музыкой, растворялся в ней и искал в ней утешения и ласки. Со слезами вспоминал он мелодии Чайковского – длинные, тягучие русские мелодии – и с явным волнением, сильно эмоционально напевал Патетическую симфонию, говорил, что в музыке нет ничего лучше Шестой симфонии Чайковского. <...> Чайковский и Вагнер выше всякой национальности, человечнее и навсегда

останутся в музыке, пока людям нужна будет музыка» [3, с. 578].

Предпочтения Дягилева в определённой степени отразились и на репертуаре «Русских сезонов», к музыке которых Дягилев относился с особым вниманием, выступая не только как организатор, но и, в первую очередь, как музыкальный руководитель.

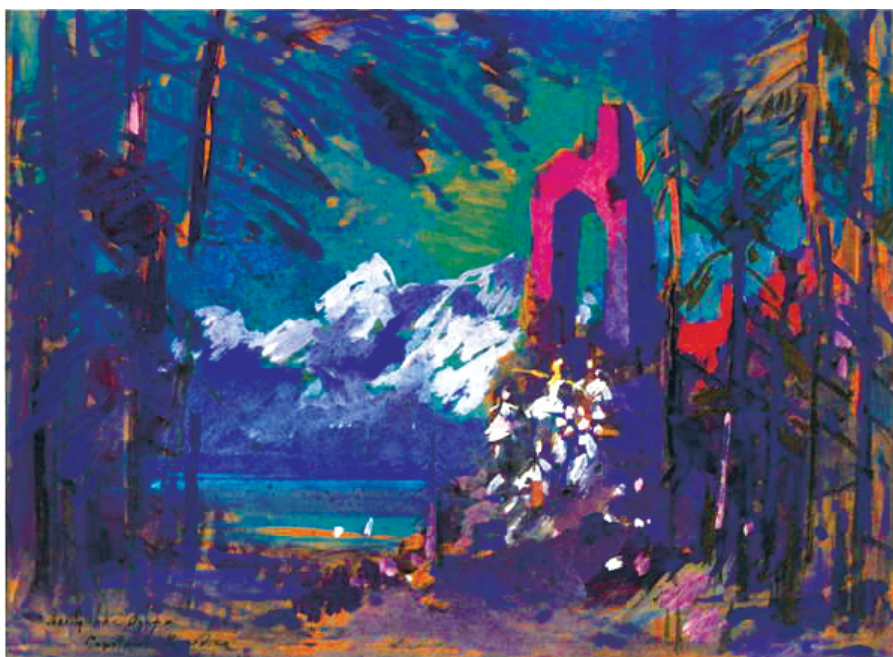
Начиная со своеобразного подготовительного этапа – организации Исторических концертов 1907 года в Париже, Дягилев обращается к произведениям Чайковского. Подойдя к подготовке со всей обстоятельностью, импресарио создал комитет, в который были включены такие видные музыканты, как Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов, А. Никиш, Ф.М. Блуменфельд и др. [1, с. 124–125].

Сама идея была унаследована Дягилевым от А.Г. Рубинштейна, чей цикл из семи концертов представлял путь мировой фортепианной музыки от её истоков до середины XIX века. Данный замысел трансформируется у Дягилева в представление краткой антологии русской классической музыки без привязки к конкретной жанровой области.

Программа состояла из ярких сочинений отечественных композиторов – М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи, А.К. Глазунова, А.К. Лядова, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, С.М. Ляпунова, А.С. Танеева. Были представлены оперные фрагменты, симфонические произведения, вокальные миниатюры, фортепианные концерты. Среди исполненных произведений прозвучали и сочинения Чайковского: ариозо Кумы из оперы «Чародейка», фантазия «Франческа да Римини» и Вторая симфония под управлением А. Никиша [1, с. 311].

Таким образом, с самого начала Дягилев находился в тесном соприкосновении с музыкой Чайковского. И она будет сопровождать всю историю знаменитых «Русских сезонов», ставших самым значительным достижением импресарио. Балеты «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» существовали в репертуаре антрепризы в различных вариантах. Фрагменты из сочинений Чайковского использовались в балетах-дивертисментах¹.

«Лебединое озеро» дискретно появляется в «Русских сезонах» с 1911 по 1929 год. Впервые этот балет был представлен Дягилевым в ноябре 1911 года в Лондоне в театре «Ковент-Гарден» [8, с. 119]. В спектакле участвовали М. Кшесинская и В. Нижинский. Была использована хореография М. Петипа и Л. Иванова в редакции М. Фокина. Оформление принадлежало К. Коровину (I действие) и А. Головину (II действие и костюмы), (Илл. 2, 2а, 3а, 3б).



Ил. 2. Лебединое озеро – К. Коровин – эскиз



Ил. 2а. А. Головин – Лебединое озеро



Ил. 3а. Лебединое озеро –
Головин – костюм матери принца



Ил. 3б. Лебединое озеро –
Головин – костюм принца

Этот английский сезон с точки зрения репертуара стал едва ли не самым консервативным в истории дягилевской труппы, но его же и называют легендарным, так как именно в нём выступали сразу три знамени-

тые балерины: М. Кшесинская, А. Павлова и Т. Карсавина. (Илл. 4а, 4б, 4в).

Некоторой интригой представляется участие в этом сезоне Кшесинской. Известно, что импресарио и балерина не



Ил. 4а. М. Кшесинская



Ил. 4б. А. Павлова



Ил. 4в. Т. Карсавина

только не были дружны, но и явно враждовали. По этой причине подобное сотрудничество было несколько неожиданным. Впрочем, на то были свои основания, как со стороны Дягилева, так и со стороны Кшесинской.

Импресарио лелеял надежду привезти свою труппу в Петербург. Этот план осложнялся из-за его непростых отношений с директором императорских театров В.А. Теляковским. Участие Кшесинской могло помочь расположить к себе представителей петербургского высшего света, что, в свою очередь, способствовало бы необходимым для организации выступлений договорённостям.

Помимо означенной проблемы Дягилев рассчитывал также с помощью балерины разрешить вопрос с воинской обязанностью Нижинского. Покинув императорский театр, танцовщик лишился привилегии быть освобождённым от военной службы. Разумеется, отсутствие постоянных тренировок в течение долгого времени означало бы неминуемую потерю нужной формы и крах карьеры танцовщика. «Русские сезоны» же в этот период были немыслимы без Нижинского. Благодаря артистическому дару и феноменальной элевации, ставшим настоящей сенсацией, он снискал огромный успех у публики и был на тот момент главной звездой антрепризы.

Со стороны Кшесинской сотрудничество с Дягилевым также представлялось весьма выгодным. Она мечтала выступать для британской аристократии и даже предпринимала попытки самостоятельно организовать гастроль в Лондоне. Стремления эти ни к чему не привели, и Дягилев с его феноменальным менеджерским даром тут был как нельзя более кстати.

Таким образом, забыв о разногласиях, импресарио и балерина приходят к договорённости о программе сезона 1911 года,

в которой Кшесинская появляется в «Лебедином озере». В балете в целом было сохранено хореографическое прочтение М. Петица и Л. Иванова, но сам спектакль подвергся сокращению.

Разные версии «Лебединого озера» значились в программе лондонских выступлений до 1914 года. Так, в 1913 году, например, была показана только третья картина II действия, где танцевали Нижинский и Карсавина.

В декабре 1923 года в Театре-Казино Монте-Карло балет шёл в двух действиях [9, с. 274]. Отметим также показ фрагментов «Лебединого озера» в рамках культурной программы VIII летних Олимпийских игр в 1924 году [1, с. 148]. Впоследствии балет фигурировал в лондонском репертуаре 1926–1927 гг. (в сокращённом виде), а также 1929 года.

Дивертисмент из танцев «Лебединого озера» существовал в виде отдельного спектакля под названием «Бал», поставленного в 1925 году в Новом концертном зале Монте-Карло [9, с. 290]. Он был повторён в 1927 году опять же в Монте-Карло и показан в Лондоне в июле 1929 года со Спесивцевой и Лифарём. И, наконец, дивертисмент значился в программе в Виши 30 июля 1929 года. Это были буквально последние выступления, состоявшиеся при жизни Дягилева² [9, с. 339].

Отдельную главу в истории дягилевской антрепризы представляет балет «Спящая красавица». Его судьба – это история взлётов и падений, надежд и разочарований, поисков различных сценических воплощений.

Фрагменты балета весьма успешно существовали в антрепризе с 1909 года под разными названиями. Один из них – *Pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины показывался как самостоятельно, так и в составе других спектаклей. Так, под названием «Жар-птица» он был

включён в балет «Пир»³, представляющий, по сути, дивертисмент, составленный из ярких номеров различных спектаклей Мариинского театра. Впрочем, Дягилев отказывался трактовать его подобным образом и всячески настаивал на том, чтобы придать ему балетную форму. Отдельные номера должен был объединить общий финал, в котором предполагалось задействовать всех участников спектакля. Музыкальной основой этого грандиозного окончания постановки стала заключительная часть II симфонии Чайковского. Хореографическое воплощение было поручено М. Фокину.

Отметим отдельные постановки *Pas de deux* из «Спящей красавицы» с названиями «Золотая птица», «Аврора и Принц» (1911), «Заколдованная принцесса» (1915) и «Голубая птица» (1924).

Несколько фрагментов из балета, в числе которых были полонез, менуэт, фарандола, *Pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорина, *Pas de caractère*

Красной Шапочки и Волка, *Pas de deux* принцессы Авроры и принца Дезире, также вошли в состав спектакля-дивертисмента «Чудесный праздник», показ которого состоялся единственный раз в 1923 году в Зеркальном зале Версальского дворца в пользу его реставрационного фонда.

Полная версия балета «Спящая красавица» в трёх действиях, пяти картинах была поставлена в ноябре 1921 года в Лондоне в театре «Альгамбра» [8, с. 196]. Основу составляла классическая хореография М. Петипа, восстановленная Н. Сергеевым, с добавлением танцев, поставленных Б. Нижинской. Оформление спектакля принадлежало Л. Баксту (Илл. 5а, 5б, 5в).

В партитуру Дягилевым были внесены изменения: многое сокращено, но при этом включён танец Феи Драже из «Щелкунчика». Стравинскому импресарио поручил инструментовку обычно опускавшегося в исполнительской практике антракта со скрипичным соло, а также вариации Авроры № 15.



Илл. 5а. Спящая красавица – Л. Бакст – костюмы



Ил. 5б. Спящая красавица – Л. Бакст – эскиз костюма



Ил. 5в. Спящая красавица – Л. Бакст – эскиз



Несмотря на предпринятые усилия, постановка «Спящей красавицы» открыла неудачный период для дягилевской труппы в Великобритании. На премьере случились неполадки с техническим оборудованием, в результате чего спектакль пришлось прервать. В образовавшейся паузе оркестру было дано распоряжение играть Пятую симфонию Чайковского (ещё одно произведение композитора, оказавшееся, хоть и несколько вынужденно, в программе «Русских сезонов»).

Впечатление от премьеры оказалось смазанным, и у Дягилева, возлагавшего на балет большие надежды, случился нервный срыв. «Спящая красавица» в этой версии так и не оправдала затраченных средств, несмотря на то, что её пытались, говоря современным языком, «раскрутить». Балет давали ещё 105 раз, показывая по семь-восемь представлений в неделю, однако в феврале 1922 года спектакль пришлось снять с показа. В результате Дягилев задолжал значительную сумму денег, и лондонские сцены оказались для труппы закрыты вплоть до конца 1924 года, когда удалось компенсировать часть средств. Впрочем, после возобновления постановки «Русский балет» вернул своё доброе имя, и в январе 1925 года Дягилев снова стал кумиром для лондонцев.

В «Русских сезонах» существовали также одноактные версии «Спящей красавицы» (1922, 1925). Назывались они

«Свадьба Авроры» [9, с. 262], «Сказки фей» [9, с. 289], «Дивертисмент из сочинений П. Чайковского» [1, с. 104; 9, с. 295]. Появление подобных версий балета отчасти было продиктовано необходимостью сократить расходы, и ей полностью соответствовала идея переработки уже существующего материала. При таком подходе без существенных вложений в репертуар появлялась желаемая новинка.

Музыка «Щелкунчика» у Дягилева была представлена фрагментарно. Например, «Трепак», который использовался наряду с финалом Второй симфонии в первом варианте дивертисмента «Пир» (1909, Шатле) [1, с. 200]. Он также стал одним из номеров спектакля «Русские танцы», поставленного в 1923 году в Театре изящных искусств Монте-Карло [1, с. 245].

С ранних лет и до конца дней Чайковский был одним из любимых композиторов Дягилева, что, разумеется, повлияло и на репертуар его антрепризы. Музыка русского классика звучала в самых первых спектаклях, и его балет был в программе последних представлений, состоявшихся при жизни импресарио. Различные версии «Лебединого озера», «Спящей красавицы», фрагменты из «Щелкунчика», симфоническая музыка Чайковского — эти яркие музыкальные краски составляют неотъемлемую часть творческой палитры «Русских сезонов».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основными источниками сведений о постановках стали: хронологический указатель Дж. Притчард [7]; материалы коллекции С. Лифаря в Библиотеке Конгресса, а также словарь «Дягилев и музыка» [1].

² Дягилев скончался 19 августа 1929 года.

³ Версия 1909 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дягилев и музыка. Словарь / сост. И.М. Пешкова, И.Н. Парфёнова. М.: Артист-Режиссер-Театр, 2017. 432 с.
2. Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. М.: АРТ СТД РФ, 1993. 383 с.
3. Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
4. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2 т. Т. 1 / авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
5. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2 т. Т. 2 / авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 574 с.
6. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2020. 608 с.
7. Панаева-Карцова А.В. Воспоминания о П.И. Чайковском // URL: <http://www.tchaikovsky.ru/memuar073.html> (дата обращения: 25.08.2022)
8. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part I // Dance Research. Vol. 27, Issue 1, May 2009. pp. 109–198 // URL: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/E0264287509000279> (01.08.2022).
9. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part II (1922-9) // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research Vol. 27, No. 2, pp. 254–360 // URL: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/E0264287509000310> (09.08.2022).

Об авторе:

Елена Евгеньевна Потяркина, 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]. Compiled by I.M. Peshkova, I.N. Parfenova. Moscow: Artist-Rezhisser-Teatr, 2017. 432 p.
2. Grigor'ev S.L. *Balet Dyagileva, 1909–1929* [Diaghilev's Ballet, 1909–1929]. Moscow: ART STD RF, 1993. 383 p.
3. Lifar' S. *Dyagilev i s Dyagilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005. 588 p.
4. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2 tomakh. Tom 1* [S. Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence: Contemporaries About Diaghilev In 2 volumes. Vol. 1]. Compilers: I.S. Zilberstein, V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 493 p.
5. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2 tomakh. Tom 2* [S. Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence: Contemporaries About Diaghilev In 2 volumes. Vol. 2]. Compilers: I.S. Zilberstein, V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 574 p.
6. Skheyen Sh. *Sergey Dyagilev. «Russkie sezony» navsegda* [Sergey Diaghilev. “Russian Seasons” Forever]. Moscow: KoLibri, 2020. 608 p.
7. Panaeva-Kartsova A.V. *Vospominaniya o P.I. Chaykovskom* [Memories of P.I. Tchaikovsky]. URL: <http://www.tchaikovsky.ru/memuar073.html> (25.08.2022)



8. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part I. *Dance Research*. Vol. 27, Issue 1, May 2009. pp. 109–198. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/E0264287509000279> (01.08.2022).

9. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part II (1922-9). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 27, No. 2, pp. 254–360 // URL: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/E0264287509000310> (09.08.2022).

About the author:

Elena E. Potyarkina, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-7679-7226**, lepiano@yandex.ru





Н.Б. ЗАХАРЬИНА

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-9511-7794*

Осмогласник Успению Богородицы «Богоначальным мановением» в крюковых Ирмологионах

Осмогласная стихира в честь Успения Божией Матери «Богоначальным мановением» – одно из самых устойчивых песнопений в традиции. Она была создана в Византии, а затем была принята славянами. В научной литературе хорошо известны греческий, болгарский, древнерусский, варианты стихир. Сравнение разных версий затруднительно из-за разных способов нотирования. Данная статья посвящена спискам песнопения, содержащимся в ранних экземплярах Ирмологиона (певческая книга, существовавшая в Великом княжестве Литовском). Списки написаны знаменной нотацией. Будучи хорошо известными в науке, эти источники никогда не сравнивались с невменными рукописями древнерусской традиции. Цель настоящего исследования – выявить генезис киево-литовских версий гимна и взаимосвязь двух певческих традиций. Был использован метод музыкальной текстологии, киево-литовские списки стихир сравнивались с древнерусскими того же периода, 2-й половины XVI века, и списками из Ирмологионов конца XVI – начала XVII века с пятилинейной нотацией. Сравнение показывает, что древнерусский и киево-литовский варианты гимна имеют общий источник, сохранившийся в древнерусских певческих сборниках конца XV – начала XVI века. Позднее две традиции роспева постепенно стали различаться, и к последней трети XVII века в уже хорошо читаемой древнерусской нотации наблюдаются лишь следы их бывшего сходства.

Ключевые слова: осмогласник, Успение Богородицы, Ирмологион.

Для цитирования / For citation: Захарьина Н.Б. Осмогласник Успению Богородицы «Богоначальным мановением» в крюковых Ирмологионах // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 90–101. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.90-101

NINA B. ZAKHAR'INA

*St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-9511-7794*

The Octomodal Pymn to the Dormition of the Mother of God “Bogonachalnym Manoveniem” in Neumatic Irmologions

The octomodal sticheron in honour to the Dormition of the Mother of God “At the Divine Behest” (“Bogonachalnym manoveniem”) is one of the most stable hymns in the Oriental tradition of Christianity. It was created in Byzantine and then was adopted by Slavs. The Greek, Bulgarian, Old Russian, Lithuanian versions of the sticheron are well known in scientific literature. Comparing various versions is rather difficult because of different musical writing ways. This article is devoted



to copies of the hymn which are contained in early examples of Irmologion (the chant book existed in Grand Duchy of Lithuania). These copies are written with znamenny notation.

Being well known in science these sources have never been compared with neumatic manuscripts of Old Russian tradition. The purpose of this study is to find out the genesis of Lituianian versions of the hymn and interconnection of two chant traditions. It was used the method of musical textology, Lithuanian copies of the sticheron were compared with Old Russian ones of the same period, the 2nd half of the 16th century and copies from Irmologions of the late 16th– early 17th centuries written with staff notation. The comparison shows that Old Russian and Lituianian versions of the hymn have the common source preserved in Old Russian chant books of the late 15th – early 16th centuries. Later, the two traditions of chant gradually began being different, and by the last third of the 17th century, in the already well-read Old Russian notation only traces of their former similarity can be observed.

Keywords: octomodal hymn, the Dormition of the Mother of God, Irmologion.

Стихира Успению Богородицы «Богоначальным мановением» (Θεαρχίῳ νεύματι) представляет собой осмогласник – песнопение, разделы которого распеты в восьми гласах осмогласия, а во многих списках в конце выделяется строка, распетая первым гласом, с которого начиналось песнопение. Славник примечателен устойчивостью певческой интерпретации. Он известен в традиции, как в греческих, так и в славянских рукописях и печатных изданиях, причём всегда являлся многогласником, даже если гласы не были обозначены. Указание на осмогласную композицию, например, зафиксировано в Студийском уставе: «из осми гласов» [10, с. 361], хотя подобного рода музыкальные ремарки попадают в текст Устава крайне редко. Широкая распространённость песнопения, композиция, основанная на главном музыкальном законе христианского Средневековья – осмогласии, непрерывная традиция письменной фиксации – всё это делает стихиру «Богоначальным мановением» очень показательной для изучения певческого наследия византийского мира в разных его аспектах.

Песнопение часто упоминается в исследовательской литературе, начиная с трудов Д.В. Разумовского. Он избрал славник

Успению «Богоначальным мановением» в качестве иллюстрации к тезису о стабильности знаменного распева. Учёный нашёл два фрагмента, идентичных в рукописях XII–XIV, XVI и XVIII веков и привел их в качестве примера, озаглавленного «Целость знаменного распева» [13, с. 102].

В.М. Металлов привел песнопение в качестве инструктивного приложения к учебному пособию «Азбука крюкового пения» [9, с. 122–124]. Песнопение, взятое из рукописей библиотеки Синодального училища церковного пения, было «тщательно сверено и выправлено по нескольким экземплярам» [9, с. 97].

А.В. Преображенский сравнил песнопение с греческими рукописями и счел, что это «яркий пример перенесения целиком греческой композиционной формы в русское пение» [11, с. 67].

Песнопение также привлекалось для изучения системы осмогласия. О. Странк использовал его в качестве ярчайшего примера, характеризующего систему модуляций, обозначенных срединными мартириями [24]. М.В. Бражников упомянул существование путных и многоголосных списков осмогласника [1, с. 231] и опубликовал нотный перевод большого распева [2, с. 62–68]. В.В. Протопопов использо-

вал данное песнопение для демонстрации совместимости ладовой и попевочной теорий осмогласия, развивавшихся параллельно в трудах учёных XIX и XX столетий [12, с. 793].

Специальная работа принадлежит Й. Ростеду [23]. Учёный обратился к южнославянской традиции песнопения – болгарскому роспеву, который несёт на себе признаки адаптации византийского оригинала.

Автор настоящих строк предпринял текстологический анализ стихир «Богоначальным мановением» по древнерусским спискам XII–XVII веков [4]. Основной и наиболее распространённый роспев стихир – знаменный. Он имеет три редакции, последовательно сменяющие друг друга (время смены редакций – 3-я четверть XV и 3-я четверть XVII века). Вторая редакция бытовала в двух вариантах, постепенно переходя от первого ко второму; в отличие от целенаправленного редактирования, здесь наблюдается замена некоторых музыкальных оборотов, видимо, вышедших из употребления [14].

Что касается художественных достоинств песнопения, то структура осмогласника позволяет связать его, через осмогласие как часть церковного календаря, с категорией художественного времени [5]. Е.А. Титова рассмотрела положение осмогласника в музыкальном оформлении чинопоследования, назвав его музыкальным концептом службы [16].

И.В. Герасимова предприняла сравнение осмогласника, зафиксированного пятилинейной нотацией в Ирмологионе – певческой книге Великого княжества Литовского, – с его древнерусскими крюковыми списками. «Создатель ноталинейного Ирмологиона имел перед глазами один или несколько древнерусских списков стихир Успению» [3, с. 75]. Формулы знаменного роспева он излагал в соответствии с южнорусской традицией их исполнения;

несколько фит были заменены другими. «Таким образом, – заключает исследователь, – во 2-й половине XVI века была создана литовско-русская редакция стихир Успению знаменного роспева, которая на протяжении XVII–XVIII веков фиксировалась в Ирмологионах» [3, с. 76].

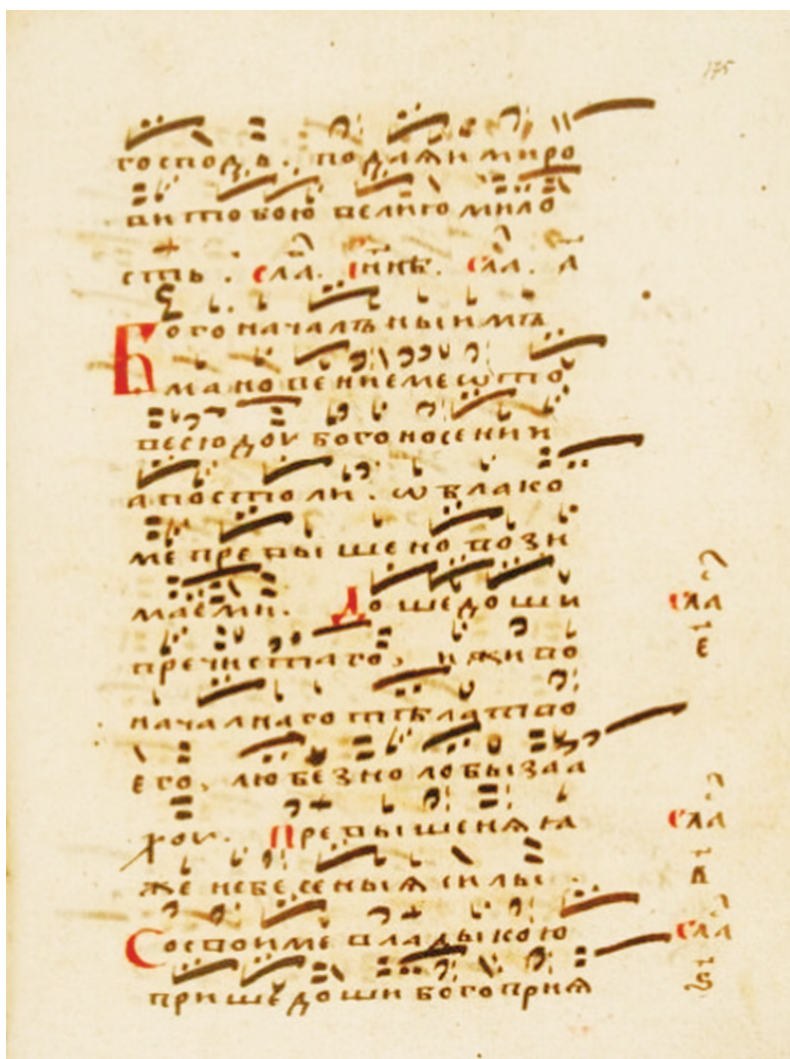
Н.А. Сиротинская предприняла анализ записи песнопения в ноталинейных рукописях со сменами ключей и пришла к выводу об исключительно широком диапазоне мелодии [15].

Н.А. Щепкина обратилась к византийским и древнейшим русским спискам осмогласника с целью проанализировать его ладовое строение. По ее наблюдениям, «стихира “Богоначальным мановением” в сознании абсолютно всех греческих и русских головщиков была “осмогласником”» [18, с. 46], но в записи простановка срединных мантирий варьируется.

Таким образом, песнопение изучено достаточно подробно, проанализированы разные национальные традиции и роспевы осмогласника, выявлена история текста, ареал бытования. Однако исследование нельзя считать исчерпывающим, остаются ещё нераскрытые проблемы, и одна из них – это процесс образования киево-литовской редакции песнопения. На этом пути важным источником могут стать крюковые Ирмологионы, где свойственный киевской митрополии роспев записан знаменной нотацией. В настоящее время науке известны три таких памятника [21], и два из них содержат искомое песнопение: Ирмологион Национальной библиотеки Польши, Варшава (BN), Акс. 2954 (середина XVI века, нотация знаменная, л. 175–176 об., опубликован: [7]); Ирмологион Львовского исторического музея (ЛИМ), рук. № 79 (последняя четверть XVI века, нотация знаменная, л. 119 об.–120 об.).

Крюковые Ирмологионы служат промежуточным звеном между крюковыми древнерусскими списками и нотолинейными киево-литовскими: с первыми их роднит графика нотации, обеспечивающая наглядность сравнения, со вторыми – единство певческой традиции. Задачей

настоящей статьи является сравнение списков осмогласника из крюковых Ирмологионов со списками обеих традиций и раскрытие процессов, происходивших при формировании напева стихир «Богоначальным мановением» киево-литовской традиции.



Ил. 1. Стихира «Богоначальным мановением». BN, Aks. 2954, л. 175

К сравнению будут привлечены списки песнопения из ранних нотолинейных Ирмологионов: Ирмологион Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника, МБ 50, л. 105 об.–108 об.¹ (конец XVI – начало XVII века, опубликован: [8]); Супрасльский ирмологион, Национальная библиотека Украины им. Н.И. Вернадского (Киев), ф. 1 № 5391, л. 308–310 об. (1598–1601, имеется публикация рукописи [19]

и отдельно списка осмогласника [17, с. 148–149]).

В статье используются древнерусские песнопения из следующих списков: Российской национальной библиотеки (РНБ) Кир.-Бел. 606/863, л. 230 об.–231 об. (2-я четверть XVI века); Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук (ИРЛИ), Причуд. 97, л. 240 (конец XV–начало

XVI века); Российской государственной библиотеки (РГБ), ф. 304 № 411, л. 143 об. – 144 об. (1510-е гг.); РНБ Q.I.898, л. 484 об. – 485 об. (1573 г.); Библиотеки Российской Академии наук (БАН) Строг. 44, л. 864 (1589–1598); РГБ ф. 304 № 450, л. 348 об. – 351 об. (1680-е гг.).

Ранние списки Ирмологиона относятся ко второй половине XVI века – времени, когда в Древней Руси господствовала редакция песнопения, определённая автором как вторая [4, с. 37–38]. Она зафиксирована в рукописях с конца XV и до середины XVII века и присутствует во всех списках песнопения, а после никоновских реформ – только в рукописях старообрядческой поморской традиции. Фонетическая редакция текста – раздельноречие. Главная особенность второй редакции заключается в том, что песнопение распето устойчивыми повторяющимися графическими комплексами – попевками.

Данная редакция существовала в двух вариантах. Первый представлен списками конца XV – начала XVI века, второй – списками конца XVI – начала XVII века. Списки XVI века являются «переходными», так как в них присутствуют особенности обоих вариантов.

Второй вариант имеет два отличия. Во-первых, некоторые попевки заменяются другими. Осмогласник не даёт достаточного материала, чтобы решить, какие принципы лежали в основе этих замен. Во-вторых, происходит вытеснение крюков простых и мрачных крюками светлыми. Аналогичным образом челюстка заменяется на запятую или запятую с крестом.

Причины возникновения этих отличий следует искать в изменении музыкального мышления в данный период. Создание второй редакции в конце XV века непосредственно предшествует появлению нового типа теоретических руководств – «Азбук-толкований», в которых имеется важней-

ший термин «строка» в значении звуковысотного центра [1, с. 69–103]. В последней четверти XVI века в древнерусской музыкальной теории появился новый тип теоретического руководства – кокизник, содержащий попевки знаменного распева.

Это согласуется с процессами, происходящими в тексте осмогласника. Можно полагать, что первый вариант отражает систему строки, второй – попевочную систему. На протяжении XVI века происходит центонизация напева – напев становится цепью интонационных формул. Списки этого времени («переходные») отражают постепенность этого процесса. В конце XVI века вторая редакция во втором варианте была записана в Стихирарях «Дьячее око» – певческой книге, содержащей канонический текст песнопений².

Рассмотрим, как соотносятся списки ранних Ирмологионов с древнерусскими списками песнопения. Крюковые Ирмологионы ближе к древнерусским рукописям. Текстовая строка написана полууставом, тогда как в нотолинейных Ирмологионах обычным почерком станет скоропись. Текст содержит практически столько же элементов раздельноречия, сколько и древнерусские списки. Здесь нет диалектизмов. Однако в Aks. 2954 выписаны два альтернативных чтения в последней строке: свѣтообразено явленно, написанные в строку и снабженные одной и той же фитой – смешение двух текстовых вариантов, не встречающееся в московских рукописях, но которое станет обычным для Великого княжества Литовского.

Перейдем к музыкальному тексту стихир. При его анализе надо учитывать не только вариативность как московских, так и киево-литовских списков, но и особенности графики львовского списка. В нём вместо начертания стрелы громной употребляется начертание стрелы трясогласной – очевидно, переписчик не встречался



со своеобразным роспевом второго знака и потому смешивал начертания.

Стабильной является структура песнопения как осмогласника или многогласника. Чередование гласов в Aks. 2954 и Супрасльском списке следующее: 1, 5, 2, 6, 4, 3, 7, 8, 1 (в конце 1 глас обозначен только в Супрасльском). Он соответствует порядку гласов в древнерусских рукописях, начиная от списков XV века. Надо отметить, что в греческих и древнерусских списках до середины XV века порядок несколько иной, основанный на «сродномузыкальности» гласов. В Львовском крюковом Ирмологионе гласовые обозначения проставлены позже и частично утрачены. В Львовском нотном Ирмологионе нет обозначения гласов, но в заголовке значится: «На Успение стихира по-русски на 8 глас».

И в древнерусских рукописях, и в Ирмологионах неизменными остаются невматический тип роспева с использованием фит; строчное строение; отдельные фрагменты музыкального текста – попевки и знаки на словах «пришедше», «предпоушающе», «приимете»; сохраняется местоположение

фит на словах «вопияху», «тем», «въину», «твое бо», «во веки светообразно» («во веки светоявлено»); сохраняются начала и середины строк: «богоначальным», «и живоначальнаго», «и невидимо», «присноживоносным».

Музыкальная графика песнопения в этих списках близка к графике второй древнерусской редакции. Это поддерживается и раздельноречной редакцией словесного текста.

Как было установлено ранее, на протяжении XVI века происходит постепенный переход от первого варианта второй редакции осмогласника ко второму ее варианту. На иллюстрации представлены те попевки, которые подверглись замене. Список РНБ Кир.-Бел. 606/863 демонстрирует первый вариант³, список БАН Строг. 44 – второй⁴, остальные списки являются переходными и не могут быть полностью отнесены к тому или иному варианту⁵. Процесс идёт нелинейно: более поздние списки могут содержать архаичные чтения, и, напротив, более ранние списки – больше новых начертаний, закрепившихся позднее. Список ИРЛИ Причуд. 97 иногда демонстрирует

РНБ Кир.-Бел. 606/863			
РГБ ф. 304 № 411			
ИРЛИ Причуд. 97			
ЛПМ Рук. 79			
ВН Aks. 2954			
РНБ Q.I. 898			
БАН Строг. 44			
	апостоли	пречистаго	царепо

Ил. 2. Сравнение попевок крюковых списков

два варианта попевок – видимо, его составитель или редактор был в курсе новшеств в музыкальном языке знаменного роспева и постарался отразить их в записи наряду с традиционной графикой.

Сравнение с древнерусскими списками показывает, что Ирмологионы содержат отчасти своеобразные начертания, отчасти начертания, полностью или частично совпадающие с древнерусскими. Во втором случае они могут относиться как к первому варианту второй редакции, так и ко второму. Можно заключить, что прототипом для крюковых Ирмологионов были древнерусские списки из разряда переходных, в которых присутствуют попевки из обоих вариантов второй редакции напева осмогласника.

Наблюдения над невменной графикой песнопения позволяют сделать предположения относительно прочтения некоторых знаков. Учитывая, что певческие

значения большинства знаков известны благодаря певческим азбукам, мы можем соотнести списки ранних нотолинейных Ирмологионов с крюковыми. При этом выясняется, что в них также имеются следы перехода от одного варианта к другому.

Например, окончание строки «И пречистое тело» представляет собой «лицо», причём его начертание варьируется и в древнерусских, и в киево-литовских списках. Возможно, здесь мы видим формирование роспева тайнозамкнутого оборота. Супрасльский список, вероятно, показывает раннюю традицию: лишь окончание лицевого оборота, он ближе к древнерусским спискам. Львовский нотолинейный Ирмологион прибавляет оборот, который содержится и в древнерусском роспеве «лица», а, следовательно, является общим для обеих традиций. Кроме того, здесь появляется свойственный киево-литовской традиции подход к конечному тону снизу.

BN Aks. 2954

и пре чи сто е тѣ ло

ЛПМ Рук. 79

и пре чи сто е тѣ ло

НБУВ ф. 1
№ 5391

и пре чи сто е тѣ ло

ЛНБ МБ 50

и пре чи сто е тѣ ло

РГБ ф. 304
№ 450

и пре чи сто е тѣ ло

Ил. 3. Лицо: Формирование роспева.



Таким образом, певческие рукописи второй половины XVI – начала XVII века показывают процесс формирования двух ветвей знаменного распева, бытовавших на землях Московского царства и Великого княжества Литовского. Стихира Успению «Богоначальным мановением» в двух традициях восходит к прототипу, сохранившемуся в древнерусских рукописях конца XV – первой половины XVI века. Как показывает текстологическое сравнение списков песнопения, в XVI веке происходило одновременное формирование

обеих ветвей распева: варианта редакции древнерусского песнопения и его киево-литовского извода. И крюковые, и нотолинейные Ирмологионы отражают этот процесс, каждая рукопись показывает своеобразные чтения, очевидно, их создатели ориентировались на разные древнерусские списки. Крюковая нотация этого времени расшифровывается только ретроспективно, но памятники с пятилинейной нотацией дают пищу для предположений о реальном звучании песнопения во второй половине XVI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Еще один ранний нотолинейный список практически повторяет львовский и поэтому не упоминается в тексте данной статьи: Ирмологион первой четверти XVII века., хранящийся в Библиотеке Чарторыйских (Краков), № 2055. Нотация квадратная пятилинейная. Описание: [22, с. 104]. Осмогласник записан на л. 322–326.

² Например, БАН Струг. 44.

³ Кроме того, этот вариант находится в списках РГБ ф. 304 № 412, 413, 409, РНБ

Соф. 472, которые не упоминаются в тексте статьи. Безусловно, список можно продолжить, поскольку количество древнерусских списков осмогласника необозримо.

⁴ Также этот вариант находится в рукописях РНБ Пог. 308, Кир.-Бел. 586/843, 605/862, 672/929, 679/936, Тит. 3319, 3320 и мн. др.

⁵ Кроме упомянутых в статье можно назвать следующие переходные списки: РНБ Q.I. 184, Кир.-Бел. 568/825, Q.I. 488.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972. 423 с.
2. Бражников М.В. Памятники знаменного распева. Вып. 2. Л.: Музыка, 1974. 78 с.
3. Герасимова И.В. Стихира-осмогласник Успению «Богоначальным мановением» в древнерусской и литовско-русской традициях знаменного распева // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 3. СПб., 2008. С. 57–79.
4. Захарьина Н.Б. Стихира Успению Богородицы «Богоначальным мановением» // Рукописные памятники. Вып. 5. Из истории музыкальной культуры / Российская национальная библиотека. СПб., 1999. С. 31–61.
5. Захарьина Н.Б. Художественное время в древнерусском песнопении. На материале осмогласника Успению Богородицы // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Поэтика древнерусского певческого искусства: сб. науч. тр. СПб., 1992. С. 99–124.
6. Конотоп А.В. Древнейший памятник украинского нотолинейного письма – Супрасльський Ирмологион 1598–1601 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. 1974. М., 1975. С. 285–293.
7. Лаврівський невменний Ирмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; редактор

Крістіан Ганнік. Львів: Видавництво УКУ, 2019. XXXII, 604 с. (Київське християнство; Т. 18); (Історія української музики: Джерела; Вип. 26).

8. Львівський ірмологіон – давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / редакція і вступна стаття Юрій Ясіновський, транскрипція і коментарі Кароліна Луцка. Köln; Weimar; Wien: Böhlau-Verlag, 2008.

9. Металлов В.М. Азбука крюкового пения. М.: Синод. тип., 1899. IV, VI, 130 с.

10. Пентковский А.М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М.: Изд-во моск. патриархии, 2001. 428 с.

11. Преображенский А.В. Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. // De musica: Временник отд. теории и истории музыки. Вып. 2 / Ин-т истории искусств. Л., 1926. С. 60–76.

12. Протопопов В.В. О музыкальной системе осмогласия в древнерусских песнопениях (знаменный распев) // Musica antiqua VIII. Vol. 1: Acta musicol. Bydgoszcz, 1988. S. 775–801.

13. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе. В 3 вып. Вып. 1. М., 1867. [6], II, V, [3], 136 с.

14. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе. В 3 вып. Вып. 2. М., 1868. [4]. С. 137–258.

15. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе. В 3 вып. Вып. 3. М., 1869. С. 259–367.

16. Сиротинська Н.А. Стихира Богоначальним мановенієм празника Успення Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії // Καλοφώνια: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво Українського Католицького університету, 2008. С. 57–71.

17. Стихира на Успение. Знаменный распев (начало XVII в.) / расшифровка Н.Б. Захарьиной // Тысяча лет русской церковной музыки. Сер. 1. Т. 1. Вашингтон, 1991. С. 23–26, 678.

18. Титова Е.А. Осмогласник «Богоначальным мановением» в контексте песнопений службы Успения // Древнерусское песнопение. Пути во времени. К 100-летию со дня рождения М.В. Бражникова: по материалам научной конференции «Бражниковские чтения–2002». СПб., 2004. С. 98–107.

19. Шабалин Д.С. Избранные знаменные песнопения. М., 2014. (Материалы и исследования по древнерусской музыке. Т. 7).

20. Щепкина Н.А. Ихосное строение осмогласника «Богоначальным мановением» // Музыковедение. 2019, № 1. С. 40–46.

21. Ясіновський Ю. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років. У 2-х кн. Кн. 1 / ред. Крістіан Ганнік. Львів: Видавництво УКУ 2018. 376 с. (Серія: Київське християнство 11; Історія української музики: Джерела 25).

22. Ясіновський Ю. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років. У 2-х кн. Кн. 2 / ред. Крістіан Ганнік. Львів: Видавництво УКУ 2018. 432 с. (Серія: Київське християнство 11; Історія української музики: Джерела 25).

23. Ясиновский Ю.П. Львовский Ирмолой конца XVI–XVII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. 1984. Л., 1986. С. 168–174.

24. Ясиновський Ю.П. Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття // Καλοφώνια: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 5. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. С. 337–346.



25. Ясиновський Ю.П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: Місіонер, 1996. (Історія української музики; Вип. 2: Джерела).

26. Raasted J. Zur Analyse der bulgarisch-grechischen Melodie des Doxastikons “Bogonachalnim manoveniem” // Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. 1984, № 48. P. 131–147.

27. Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music // The Musical Quarterly. Vol. 28, No. 2. S. l.: Oxford University Press, 1942. P. 190–204.

Об авторе:

Захарьина Нина Борисовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова (190068, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-9511-7794**, zakharina@rambler.ru

REFERENCES

1. Brazhnikov M.V. *Drevnerusskaya teoriya muzyki* [Ancient Russian Music Theory]. Leningrad: Muzyka, 1972. 423 p.

2. Brazhnikov M.V. *Pamyatniki znamennogo raspeva. Vypusk 2* [Monuments of Znamenny chant. Issue 2]. Leningrad: Muzyka, 1974. 78 p.

3. Gerasimova I.V. Stikhira-osmoglasnik Uspeniyu «Bogonachal'nym manoveniem» v drevnerusskoy i litovsko-russkoy traditsiyakh znamennogo raspeva [Verses for the Dormition in Znamenny Chant Traditions in Old Russian and Lithuanian-Russian Languages]. *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni. Vypusk 3* [Old Russian Chant. Ways in Time. Issue 3]. St. Petersburg, 2008, pp. 57–79.

4. Zakhar'ina N.B. Stikhira Uspeniyu Bogoroditsy «Bogonachal'nym manoveniem» [Verses to the Dormition of the Mother of God “Manifestation of God”]. *Rukopisnye pamyatniki. Vypusk 5. Iz istorii muzykal'noy kul'tury*. [Manuscript Monuments. Vol. 5. From the History of Music Culture]. Russian National Library. St. Petersburg, 1999, pp. 31–61.

5. Zakhar'ina N.B. Khudozhestvennoe vremya v drevnerusskom pesnopenii. Na materiale osmoglasnika Uspeniyu Bogoroditsy [Artistic Time in the Old Russian Chant. The Osmoglasnik on the Assumption of Virgin Mary]. *Istochnikovedcheskoe izuchenie pamyatnikov pis'mennoy kul'tury. Poetika drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva: sbornik nauchnykh trudov* [The Source Study of the Written Culture Monuments. The Poetics of the Old Russian Singing Art: Collection of scientific papers]. St. Petersburg, 1992, pp. 99–124.

6. Konotop A.V. Drevneyshiy pamyatnik ukrainskogo notolineynogo pis'ma – Suprasl'skiy Irmologion 1598–1601 godov [The Ancient Monument of Ukrainian Notilinear Script – Suprasl Irmologion 1598–1601]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. 1974* [Cultural Monuments. New discoveries. 1974]. Moscow, 1975, pp. 285–293.

7. *Lavriv'skiy nevmenniy Irmologion kintsya XVI stolittya: Faksimil'na publikatsiya, komentar, doslidzhennya* [Lavra's Unintelligible Irmologion of the Late XVI Century: Facsimile Publication, Commentary, Research]. Prepared by Yuriy Yasinovsky, with the participation of Maria Kachmar; editor Christian Hannik. Lviv: Vidavnytstvo UKU, 2019. XXII. 604 p. (Kyivan Christianity; Volume 18); (History of Ukrainian Music: Sources; Issue 26).

8. *L'viv'skiy irmologion – davniy liturgiyniy muzichniy rukopis p'yatiliniynoï notatsii kintsya 16 stolittya* [Lviv Hymnal – an Ancient Liturgical Music Manuscript in Pentatonic Notation of the Late 16th Century]. Edited and introduced by Yuriy Yasinovsky, transcription and commentary by Karolina Lutska. Köln; Weimar; Wien: Böhlau-Verlag, 2008.

9. Metallov V.M. *Azbuka kryukovogo peniya* [The ABC of Hook Chant]. Moscow: Sinod. tip., 1899. IV, VI, 130 p.
10. Pentkovskiy A.M. *Tipikon patriarkha Aleksiya Studita v Vizantii i na Rusi* [Typikon of Patriarch Alexis Studit in Byzantium and Russia]. Moscow: Izdatel'stvo moskovskoy patriarkhii, 2001. 428 p.
11. Preobrazhenskiy A.V. Greko-russkie pevchie paralleli XII–XIII vekov [Preobrazhenskiy A.V. Greek-Russian Singing Parallels of the XII-XIII Centuries]. *De musica: Vremennik ot d. teorii i istorii muzyki. Vypusk 2* [De musica: A Temporary Department of Theory and History of Music. Issue 2]. Institute of Art History. Leningrad, 1926, pp. 60–76.
12. Protopopov V.V. O muzykal'noy sisteme osmoglasiya v drevnerusskikh pesnopeniyakh (znamenny raspev) [About Osmoglasie Musical System in Old Russian Chants (Znamenny Chant)]. *Musica antiqua VIII. Vol. 1: Acta musical.* Bydgoszcz, 1988, pp. 775–801.
13. Razumovskiy D.V. *Tserkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-tekhnicheskogo izlozheniya. Iz urokov, chitannykh v Konservatorii pri Moskovskom muzykal'nom obshchestve. V 3 vypuskakh. Vypusk 1* [Church Singing in Russia. Experience of Historical and Technical Exposition. From the Lessons Read in Conservatoire at Moscow Musical Society. In 3 editions. Issue 1]. Moscow, 1867. [6], II, V, [3], 136 p.
14. Razumovskiy D.V. *Tserkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-tekhnicheskogo izlozheniya. Iz urokov, chitannykh v Konservatorii pri Moskovskom muzykal'nom obshchestve. V 3 vypuskakh. Vypusk 2* [Church Singing in Russia. Experience of Historical and Technical Exposition. From the Lessons Read in Conservatoire at Moscow Musical Society. In 3 editions. Issue 2]. Moscow, 1868. [4], pp. 137–258.
15. Razumovskiy D.V. *Tserkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-tekhnicheskogo izlozheniya. Iz urokov, chitannykh v Konservatorii pri Moskovskom muzykal'nom obshchestve. V 3 vypuskakh. Vypusk 3* [Church Singing in Russia. Experience of Historical and Technical Exposition. From the Lessons Read in Conservatoire at Moscow Musical Society. In 3 editions. Issue 3]. Moscow, 1869, pp. 259–367.
16. Sirotins'ka N.A. Stikhira Bogonachal'nim manoveniem praznika Uspennya Presvyatoi Bogoroditsi v ukrains'kiy sakral'niy monodii [Stichyra by the God-Beginning Manenion of the Feast of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the Ukrainian Sacred Monody]. *Καλοφωνία: Naukoviy zbirnik z istorii tserkovnoi monodii ta gimnografii* [Καλοφωνία: Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography]. Lviv: Vidavniststvo Ukraïns'kogo Katolits'kogo universitetu, 2008, pp. 57–71.
17. Stikhira na Uspenie. Znamenny rospev (nachalo XVII veka) [Psalm for the Assumption of Mary. Znamenny Chant (the Beginning of the 17th century)]. Transcript by N.B. Zakhar'ina. *Tysyacha let russkoy tserkovnoy muzyki. Seriya 1. Tom 1* [Thousand Years of the Russian Church Music. Series 1. vol. 1]. Washington, 1991, pp. 23–26, 678.
18. Titova E.A. Osmoglasnik «Bogonachal'nym manoveniem» v kontekste pesnopeniy sluzhby Uspeniya [Osmoglasnik “The God-Ordained Maneuver” in a Context of Hymns of the Assumption Service]. *Drevnerusskoe pecnopenie. Puti vo vremeni. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya M.V. Brazhnikova: po materialam nauchnoy konferentsii «Brazhnikovskie chteniya–2002»* [Ancient Russian chanting. Ways in time. To the 100th Anniversary of M.V. Brazhnikov: on the materials of the scientific conference “Brazhnikov Readings–2002”]. St. Petersburg, 2004, pp. 98–107.
19. Shabalin D.S. *Izbrannye znamennye pesnopeniya* [Selected Znamenny Chants]. Moscow, 2014. (Materials and researches on the Old Russian music. Vol. 7).
20. Shchepkina N.A. Ikhnosnoe stroenie osmoglasnika «Bogonachal'nym manoveniem» [The Ikhnosnoe Structure of the Osmoglasnik “The God-Ordained Manovleniye”]. *Muzykovedenie*. 2019, No. 1, pp. 40–46.



21. Yasinovs'kiy Yu. *Irmosi Kiivs'koï Tserkvi: Kritichne vidannya za Suprasl's'kim notoliniynim irmologionom 1598–1601 rokiv. U 2 kh kn. Kn. 1* [Irmos of the Kyivan Church: Critical Edition According to the Supraslava Notolinear Hymnology of 1598–1601. In 2 books. Book 1]. Edited by Christian Hannik. Lviv: Vidavniststvo UKU 2018. 376 p. (Series: Kyivan Christianity 11; History of Ukrainian Music: Sources 25).
22. Yasinovs'kiy Yu. *Irmosi Kiivs'koï Tserkvi: Kritichne vidannya za Suprasl's'kim notoliniynim irmologionom 1598–1601 rokiv. U 2 kh kn. Kn. 2* [Irmos of the Kyivan Church: Critical Edition According to the Supraslava Notolinear Hymnology of 1598–1601. In 2 books. Book 1]. Edited by Christian Hannik. Lviv: Vidavniststvo UKU 2018. 432 p. (Series: Kyivan Christianity 11; History of Ukrainian Music: Sources 25).
23. Yasinovskiy Yu.P. L'vovskiy Irmoloy kontsa XVI–XVII vekov [Lviv Irmoloy of the Late Sixteenth to Seventeenth Centuries]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. 1984* [Monuments of Culture. New Discoveries. 1984]. Leningrad, 1986, pp. 168–174.
24. Yasinovs'kiy Yu.P. Ukraïns'ki ta bilorus'ki kulizmyani pam'yatki XVI stolittya [Ukrainian and Belarusian Culinary Monuments of the XVI Century]. *Καλοφωνια: naukoviy zbirnik z istorii tserkovnoï monodii ta gimnografii. Chislo 5* [Καλοφωνια: scientific collection on the history of church monody and hymnography. No. 5]. Lviv: Institut Ukraïnoznavstva im. I. Kryp'yakevicha NAN Ukraïni, 2010, pp. 337–346.
25. Yasinovs'kiy Yu.P. *Ukraïns'ki ta bilorus'ki notoliniyni Irmoloï 16–18 stolit': Katalog i kodikologichno-paleografichne doslidzhennya* [Ukrainian and Belarusian Notolinear Hymns of 16–18 centuries: Catalogue and codicological and paleographic research]. Lviv: Misioner, 1996. (History of Ukrainian Music; Vol. 2: Sources).
26. Raasted J. Zur Analyse der bulgarisch-grechischen Melodie des Doxastikons “Bogonachalnim manoveniem”. *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*. 1984. No. 48, pp. 131–147.
27. Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music. *The Musical Quarterly*. Vol. 28, No. 2. S. 1.: Oxford University Press, 1942, pp. 190–204.

About the author:

Nina B. Zakhar'ina, DrSci (Arts), Associate Professor at the Old Russian Singing Art Department, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190068, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9511-7794**, zakharina@rambler.ru





А.Б. ОХЛОБЫСТИНА

*Академическое музыкальное училище при Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8379-3776*

К истории изучения песенной традиции Белгородского Приосколья

Статья посвящена истории изучения одной из наиболее ярких на юге России народно-песенных традиций – традиции Белгородского Приосколья. Автор предпринимает экскурс в историю заселения этого края. В первой части статьи рассматриваются материалы, свидетельствующие о потоках переселенцев, прибывавших для освоения Белгородской засечной черты в XVII веке. С помощью карт-схем и таблиц автор упорядочивает собранные из разных источников сведения о первичном географическом расположении групп переселенцев, их социальной принадлежности, роде занятий, культурных особенностях. Акцентируется значимость двух главных переселенческих групп – служилых людей, присланных из Москвы, и социально неоднородного съезжего населения с юго-западных территорий Тульских засек. Затрагивается вопрос топонимики края, происхождения названий населённых пунктов. Во второй части статьи освещаются вопросы, связанные с историей исследования местной песенной традиции, изучения репертуара, фиксируется хронология нотных изданий и публикаций аудиоматериалов, зафиксированных на виниловых пластинках и компакт-дисках. Учитываются как труды московских фольклористов старшего поколения, так и научные разработки более молодых воронежских этномузыкологов.

Ключевые слова: Белгородское Приосколье, песенная традиция, локальная традиция, региональная традиция, исполнительская манера.

Для цитирования / For citation: Охлобыстина А.Б. К истории изучения песенной традиции Белгородского Приосколья // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 102–115. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.102-115

ANASTASIYA B. OKHLOBYSTINA

*Academic Music College attached to the Moscow
State P.I. Tchaikovsky Conservatoire, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8379-3776*

On the History of Studying Belgorod Prioskolye Song Tradition

The article is devoted to the history of studying one of the brightest folk-song traditions in the South of Russia – the tradition of the Belgorod Prioskolye. The author undertakes an excursion into the history of this region settlement. The first part of the article discusses materials that testify to the flows of migrants who arrived to develop the Belgorod border line in the 17th century. With the help of maps and charts, the author arranges information collected from various sources about the primary geographical location of migrants groups, their social affiliation, occupation, and



cultural characteristics. The author emphasizes the importance of the two main migrant groups – servicemen, sent from Moscow, and the socially heterogeneous outgoing population from the southwestern territories of Tula Zasek. At the same time, the issue of the region place-name study, the origin of the settlements names is touched upon. The article second part highlights the issues related to the history of studying the local song tradition, the repertoire; fixes the chronology of musical publications and publications of audio materials recorded on vinyl records and CDs. The author takes into consideration both the works of the older generation of Moscow folklorists and the scientific developments of younger Voronezh ethnomusicologists.

Keywords: Belgorod Prioskolie, song tradition, local tradition, regional tradition, performing style.

В настоящее время ключевой задачей этномузыкологии стало обозначение границ *региональных* и *локальных* песенных стилей. Одним из образцов ярчайшего локального стиля является песенная традиция сёл, возникших в XVII веке в окрестностях сторожевого города Усёрд (ныне не существующего) в междуречье Тихой Сосны и речки Усёрдец, в западной зоне Воронежско-Белгородского пограничья. Это один из фольклорных «заповедников», сохранившихся внутри более обширной региональной зоны южнорусской народно-песенной культуры.

В аннотации к аудио-компакт-диску «Там летал павлин: песни Белгородской области и Приосколья» (PAN 2001CD) В.М. Щуров указывает границы *региональной* традиции: «...специфическое место в народной русской музыкальной культуре занимает южнорусская традиция, распространяющаяся от селений к югу от среднего течения реки Оки до встречи с украинской этнической территорией. Основные её центры – Курск, Белгород и Воронеж. Особенно резко характер пения в южнорусских сёлах контрастирует со строгими, серьёзными манерами Севера, Урала и Сибири, отличаясь особой яркостью, повышенной эмоциональностью, свежестью, броскостью, цветистостью выразительных средств» [16, с. 2–3].

В своём исследовании «Южнорусская песенная традиция» (1987) В.М. Щуров

отмечает, что «южнорусская *региональная* песенная традиция складывалась из совокупности *узколокальных* (*курсив мой – А.О.*) традиций, сложившихся в том или ином селе, группе сёл, определённом этнографическом районе. Границы внутри региональных песенных манер в ряде случаев обусловлены хозяйственно-административными факторами» [17, с. 161].

Г.Я. Сысоева в книге «Песенный стиль Воронежско-Белгородского пограничья» подчёркивает неоднородность региональной песенной культуры и обозначает границы 6-ти песенных стилей южнорусской традиции в соответствии со своими полевыми и аналитическими изысканиями (см. *карту-схему 1*).

На основе экспедиционных исследований В.М. Щуров первым выделил «*узколокальную*» традицию, которую он называет **Белгородским Приоскольем**, и посвятил ей ряд исследований, как то:

1991 г. – аудио-компакт-диск, изданный в Нидерландах: «Там летал павлин: песни Белгородской области и Приосколья» (PAN 2001CD); а затем три песенных сборника серии «Белгородское Приосколье»;

1995 г. – вып. 1: Песни Усёрдской стороны (междуречье Оскола и Тихой Сосны);

2004 г. – вып. 2: Песни Бирюченской округи;

2005 г. – вып. 3: Песни над Тихой Сосной (песни села Подсереднее Алексеевского района Белгородской области).

В аннотации к аудио-компакт-диску автор пишет: «Внутри <...> крупных культурных регионов отчётливо выделяются некоторые характерные *узколокальные* певческие очаги (*здесь и далее курсив мой – А.О.*). <...> Одним из весьма характерных проявлений в южнорусском музыкальном фольклоре является чрезвычайно красочная и богатая традиция *Белгородского Приосколья* (см. карту-схему 1).

Территориально она занимает пространство между правым притоком Дона *Тихой Сосной* и левым притоком Северского Донца *Осколом*. Издавна имевшие экономическую и культурную связь по этим речным транспортным путям со станицами донского казачества, русские селения в районе Белгородского Приосколья испытали лишь косвенное и отдалённое влияние песенности донских казаков. Их на-

родные обычаи, обряды, формы народного музицирования развивались относительно самостоятельно, независимо, в связи с совершенно особыми путями исторического и хозяйственного развития» [16, с. 3].

Заметим, что название «Белгородское Приосколье» было предложено В.М. Щуровым как более поэтичный эквивалент «усёрдской стороны»: в действительности характеризуемый песенный стиль сложился в сёлах, прилегавших к сторожевому городу Усёрд, ныне несуществующему. По мнению В.М. Щурова, «в усёрдский стилевой ареал входят русские сёла, расположенные в Красногвардейском и Алексеевском районах Белгородской области, на восточной её окраине на стыке с воронежскими землями. Там, где в приток Дона Тихую Сосну впадает небольшая речка Усёрдец» [11, с. 3–4].

Карта-схема 1. Локальные певческие стили южнорусской традиции



Составитель Сысоева Г.Я.

«Белгородское Приосколье», по концепции В.М. Щурова, во многом совпадает с зоной воронежско-белгородского пограничья. Г.Я. Сысоева возражает против подобного обобщения и замечает, что собранные ею экспедиционные материалы «свидетельствуют о том, что в Приосколье существует самостоятельная песенная система, значительно отличающаяся от традиции воронежско-белгородского пограничья» [9, с. 7].

К традиции «воронежско-белгородского пограничья» Г.Я. Сысоева относит междуречье Тихой Сосны¹ и Потудани².

Материалом для исследования послужили записи Воронежской государственной академии искусств 1989–2008 гг., выполненные преподавателями и студентами под руководством самой Г.Я. Сысоевой. «Всего было обследовано 112 населённых пунктов, расположенных в Репьёвском, Острогожском, Каменском, Хохольском, Нижнедевицком районах Воронежской области (всего 58 сёл), а также в Алексеевском, Красненском, Красногвардейском, Чернянском, Старооскольском, Новооскольском и Волоконовском районах Белгородской области (54 села)» [9, с. 11] (см. карту-схему 2).

Карта-схема 2. Районы Воронежско-Белгородского пограничья



Таблица 1. Красногвардейский район

1.	Бирюч, г. (с. Красногвардейское)	Основан в 1705 г.
2.	Верхняя Покровка, с.	Возникло в середине XVII века.
3.	Казацкое, с.	Возникло в 1637 году, в одно время с г. Усёрд. Село Казацкое являлось частью г. Усёрд. Заселялось служилыми людьми. В 1779 году г. Усёрд был упразднён, и эта часть города стала называться с. Казацкое.
4.	Малобыково, с.	Возникло в 1637 году. Одновременно с г. Усёрд, являлось его частью, прежнее название – Пушкарское. Заселялось служилыми людьми. В 1779 году г. Усёрд был упразднён, и эта часть города стала называться с. Малобыково.
5.	Нижняя Покровка, с.	Возникло в середине XVII века.
6.	Стрелецкое, с.	Возникло в 1637 году, в одно время с г. Усёрд, являлось его частью. Заселялось служилыми людьми. В 1779 году г. Усёрд был упразднён, и эта часть города стала называться с. Стрелецкое.
7.	Верхососна, с.	В 1637 году в р. Тихая Сосна был сооружён порубежный острог. В 1647 году он стал городом-крепостью Верхососенск, позже стало селом.
8.	Гредякино, с.	В 1637 году был построен острожек для служилых людей из г. Усёрд. Имел он два названия – Раздорное и Гредякин.

Алексеевский район

1.	Алексеевка, с.	Основано в 1615 г.
2.	Афанасьевка, с.	Основано с 1669 г. поселенцами-однодворцами из городов Ельца, Орла и Старого Оскола.
3.	Глуховка, с.	Первое упоминание в 1708 году.
4.	Иловка, с.	Первое упоминание в 1708 году.
5.	Подсерднее, с.	Заселено крестьянами в 1708 году.
6.	Репенка, с.	Основано в конце XVIII века государственными крестьянами.
7.	Хлевище, с.	Основано в XVIII веке потомками украинцев и великороссов из-под Москвы.

Какие же населённые пункты относятся к *локальной* традиции Белгородского Приосколья? В 1-м выпуске серии В.М. Щуров публикует песни из населённых пунктов, расположенных в Красногвардейском и Алексеевском районах Белгородской области, а именно:

– бывшего старинного военного сторожевого города **Усёрд** и его слобод: сёл **Казацкое** и **Стрелецкое**;

– бывшего г. Бирюч = с. Красногвардейское.

Краткую информацию о возникновении сёл Красногвардейского и Алексеевского районов приводит Г.Я. Сысоева в упомянутой ранее книге [9, с. 272–273] (см. таблицу 1).

Какие-либо подробности о возникновении и истории отсутствуют в отношении двух населённых пунктов – сёл Верхняя Покровка и Нижняя Покровка.

Город Бирюч «был основан в 1705 году *казацким сотником Иваном Медковым* “со товарищи”, коим разрешено было “за теснотой в их прежнем месте жительства” переселиться к верховьям реки Тихая Сосна, в урочище Бирючьей Яруги. Вновь возникшее *казацкое поселение*, именуясь Бирюченским комиссарством, принадлежало к Острогожскому полку Белгородской губернии до 1765 г., когда введено было новое гражданское устройство по управлению слободскими жителями, переименованными

при этом из казаков в государственных обывателей. <...>³. 17 января 2007 года Государственная дума РФ приняла законопроект о переименовании Красногвардейского в Бирюч, который был подписан президентом 30 января 2007 года»⁴.

Город Усёрд основали казаки и стрельцы в царствование Михаила Фёдоровича (Романова). В царской грамоте 1637 года содержалось распоряжение о «направлении служилых людей для городского строения [города-крепости Усёрд]; <...> которые из них похотят жить на Усёрде, велим устроить землями с санными покосами и всякими угодами, а на Усёрде земля добрая и места угожие, и в реке Сосне и в Усёрде рыбные ловли большие, и в лесах зверь всякий, и пчёлы... и которые казаки и стрельцы похотят на Усёрде ныне идти на житьё с жёнами и детьми, тех отпустить на Усёрд со всеми животы»⁵. С 25 сентября 1779 г. Усёрд утратил значение города и официально стал называться слободой Стрелецкой. В 1789 г. здесь была построена новая деревянная церковь. В 1859 году сообщалось: Бирюченского уезда «слобода казённая Стрелецкая (бывший город Усёрд) при р. Усёрде, по правую сторону большого почтового тракта от г. Бирюча до г. Острогжска – 87 дворов, 709 жителей (342 муж., 367 жен.), церковь православная» [5, с. 1].

В.П. Загоровский подчёркивает стратегическое значение вновь образованных городов: крепостные сооружения были призваны перекрывать пути продвижения кочевников вглубь Руси. Он пишет: «В Разрядном приказе решили в первую очередь построить укрепления поперёк Изюмской и Кальмиусской дорог. Перекрытие Муравской дороги несколько откладывалось. <...> Первоочередной задачей являлось перекрытие Изюмской дороги, по которой татары совершали в 30-х годах XVII в. наибо-

лее крупные набеги. В 1637 г. на строительство укреплений у Яблонового леса <...> послано значительно больше людей, чем за год до этого на козловский вал. С А.В. Бутурлиным [столяником] выступили *две тысячи московских стрельцов (курсив мой – А.О.)*, которые должны были построить деревянный острог и вал; установка надолб возлагалась на белгородских и оскольских служилых людей» [2, с. 95]. Годом позже состав работников на строительстве пополнился: «Весной 1638 г. строительство яблоновских укреплений возобновилось. Новым воеводой стал князь Д.П. Львов, с ним прибыли *500 московских и 500 новгородских стрельцов (здесь и далее курсив мой – А.О.)*. На земляные работы были направлены мелкие служилые люди из юго-западных русских городов (*Рыльска, Путивля, Севска, Брянска, Козельска* и других). Станичную и сторожевую службу у новых яблоновских укреплений организовали белгородские и валуйские станичники, а также оскольские казаки» [2, стр. 97–98]. В дальнейшем приток служилых людей из «украинных» городов (Белёв, Болхов, Мценск, Орёл, Кромы, Чернь, Новосиль) продолжался. Через 40 лет после основания г. Усёрда социальный состав его жителей был следующий: «В 1677 г. в г. Усёрде преобладали служилые люди по прибору: стрельцов было 137, казаков – 69, станичников – 43, пушкарей – 5, черкас – 8. Детей боярских городовой службы насчитывалось 129 человек» [2, с. 196].

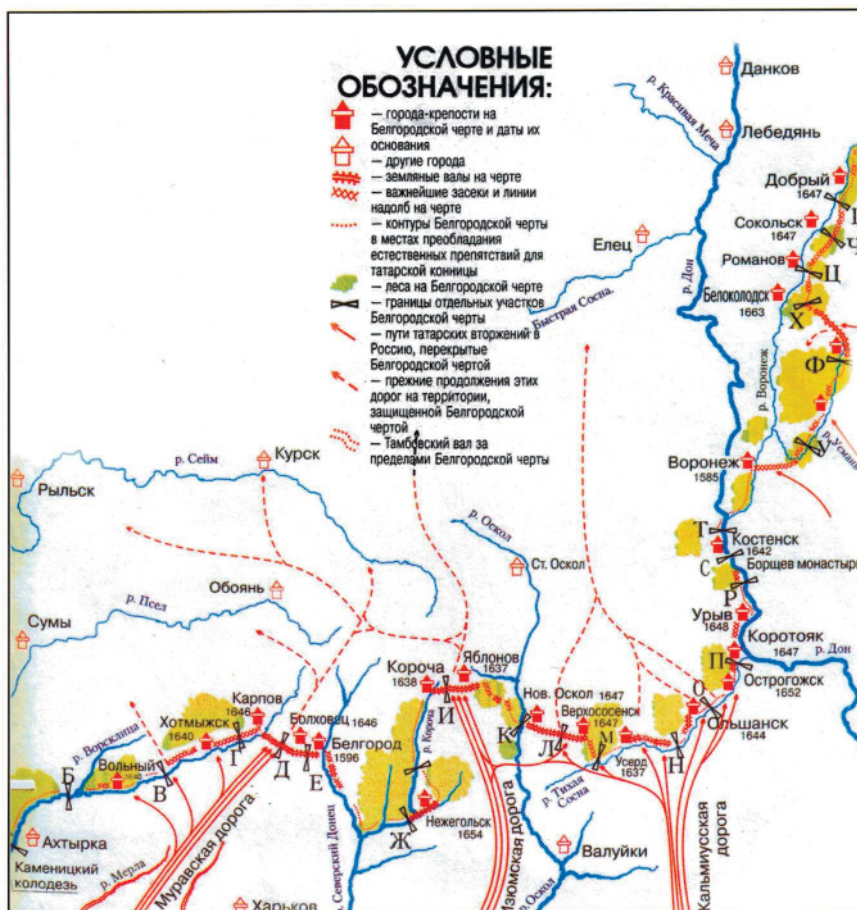
По сведениям В.П. Загоровского, контуры засечных черт в окрестностях Усёрда в конце XVII века были таковы: Иловский «лес и сейчас тянется от Тихой Сосны в современном Алексеевском районе Белгородской области километров на 20–25. В XVII в. он был больше, один из его отрогов подходил к берегу Тихой Сосны севернее современного с. Ильинки, там, где кончался земляной вал. Здесь <...>

в 1669 г. была «засека старая» длиною более двухсот вёрст и шириной в 40 сажень [2, с. 199]. Западнее современного города Алексеевки Иловский лес отходил от Тихой Сосны влево, а вдоль реки —

“в праворотье” шёл второй земляной вал Усёрдской зоны длиной всего в 200 сажень (420 м.)» [2, с. 199]. Приведём карту-схему Белгородской засечной черты (см. карту-схему 3).

Карта-схема 3. Белгородская засечная черта

Источник: Русский провинциальный журнал. – Воронеж. – №1 (16), 2003 г.



История публикаций

Песенный фольклор воронежско-белгородского пограничья в целом и усёрдской округи, в частности, вошёл в научный обиход сравнительно поздно — только на рубеже 50-х–60-х годов XX столетия. Приоритет в открытии этого ареала народной культуры принадлежал московским собирателям А.В. Рудневой и В.М. Щурову. Начиная с 1990-х годов усёрдская традиция, наряду с другими прилегающими локальными очагами фольклорной культуры, исследуется воронежскими этному-

зыкологами. История изучения местного фольклора, его стилистические особенности и формы бытования ныне находят отражение в электронных публикациях воронежских специалистов. Например, если народная культура села Афанасьевка освещалась в работах В.М. Щурова начиная с 1960-х годов, то изучение уникального песенного наследия села *Нижняя Покровка* (также «открытого» в 1961 году Щуровым) получило относительно полную словесную характеристику именно в области интернет-ресурсов. Так, молодой



исследователь Т.И. Молчанова опубликовала в электронном формате весьма объёмную информацию о песенном репертуаре Нижней Покровки, местных ансамблях, исполнительской манере нижепокровских песенников. В частности, Молчанова отдаёт должное В.М. Щурову как первооткрывателю песенной традиции Нижней Покровки: «В 1961 году В.М. Щурову удалось записать в Нижней Покровке мужской певческий ансамбль. От него было зафиксировано 16 традиционных песен, 10 из которых были опубликованы автором в сборнике “Усёрдская сторона”. Музыкально-этнографические экспедиции в Нижнюю Покровку неоднократно осуществляли преподаватели и студенты Белгородского государственного института культуры и искусства, Губкинского государственного музыкального колледжа, Воронежской государственной академии искусств. Воронежцами в 1998, 2000, 2002, 2003, 2011, 2012 гг. от ансамбля старшего поколения было записано свыше 100 образцов старинных песен» [3, с. 1]. В аннотации к аудио-компакт-диску Г.Я. Сысоева так характеризует песенную традицию Нижней Покровки: «Село Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области для современной России является поистине уникальным. В отличие⁶ от многих других сёл, где старинные песни умирают с последними носителями фольклора, здесь они бытуют у нескольких поколений

поющих. Старшее поколение – главные хранители песенной традиции – передают своё мастерство среднему поколению, а те, в свою очередь, – молодёжи» [10, с. 1].

Т.И. Молчанова даёт характеристику певческого стиля мастеров из Нижней Покровки, обрисовывая при этом общую картину более обширной локальной традиции: «Нижняя Покровка входит в зону традиций **воронежско-белгородского пограничья**, которая выделена в результате исследований Кабинета музыкального фольклора Воронежской государственной академии искусств. По мнению исследователей, «ядро традиции составляют сёла трёх порубежных районов Белгородской области: Красненского, Красногвардейского, Алексеевского (Новоуколово, Большое, Сетище, Круглое, Хмелевое, Готовьё, Камызино, Верхняя Покровка, Нижняя Покровка, Малобыково, Большебыково, Прудки, Стрелецкое, Казацкое, Афанасьевка, Глуховка, Иловка, Подсереднее)» [3, с. 1] (см. таблицу 2).

Филологи также отмечают сохранность традиций сёл Алексеевского, Красногвардейского и прилегающих к ним районов. По свидетельству исследователей, «Белгородская область <...> отличается наличием многих жанров песенного фольклора, частично сохранившихся в живом бытовании местных мастеров народного исполнительства, архаичными формами празднично-обрядового комплекса, tradi-

Таблица 2. Сёла воронежско-белгородского пограничья

Красненский район	Красногвардейский район	Алексеевский район
Большое	Большебыково	Афанасьевка
Готовьё	Верхняя Покровка	Глуховка
Камызино	Казацкое	Иловка
Круглое	Малобыково	Подсереднее
Новоуколово	Нижняя Покровка	
Сетище	Прудки	
Хмелевое	Стрелецкое	

ционного народного костюма (сёла Афанасьевка, Подсереднее Алексеевского района; сёла Нижняя Покровка, Казацкое, Сорокино Красногвардейского района; Нижние Пены, Вышние Пены Ракитянского района; Пороз, Почаево, Доброе Грайворонского района; Макешкино, Боровое Грайворонского района и др.). В совокупности с местным диалектом, типом застройки жилых и хозяйственных строений, укладом жизни коренных жителей они составляют стилевую специфику региональной музыкальной культуры. Её изучение имеет большое значение для обобщающих исследований, посвящённых как южнорусской музыкальной традиции в целом, так и решению частных вопросов, например, адаптации фольклора в условиях сельского региона» [1, с. 1].

Первые записи аутентичного фольклора с. Афанасьевка были выполнены в виде звуковых публикаций (1968 г.), а нотные – только спустя 11 лет (Щуров В.М. Песни села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области // Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М.: Сов. композитор, 1979. С. 103–107, 114–161).

Публикации аудиозаписей исследуемого региона осуществлялись В.М. Щуровым уже в 1960-х – 1970-х годах:

- 1968 г. – с. Афанасьевка (Д–21481/82);
- 1975 (записи дек. 1973 г.) – с. Репенка Красногвардейского района (LP С20–06447/48);
- 1977 г. – с. Больше-Быково (LP С 20–09009/10).

Издание звукозаписей поддержали московские коллеги В.Н. Иванов и В.Н. Медведев:

- 1982 г. – свадебные песни с. Больше-Быково (2 LP С20 17881–4);

– 1986 г. – с. Подсереднее (2 LP С20 24373002);

– 1988 г. – с. Верхняя Покровка (LP С20–27249 005);

– 1989 г. – последним изданием 1980-х гг. стала пластинка «Народная музыка южной России» (сост. и авт. ст. В.М. Щуров), вошедшая в альбом из двух пластинок, изданный в серии антологий «Музыкальный фольклор СССР» (2 LP М20 48597-000) – с. Больше-Быково, с. Казацкое, с. Мало-Быково, с. Репенка Красногвардейского р-на и с. Афанасьевка Алексеевского р-на⁷.

Нотные публикации

В песенных сборниках серии «Белгородского Приосколья» В.М. Щуров также публикует песни из населённых пунктов Красногвардейского и Алексеевского районов:

Красногвардейский р-н: с. Больше-Быково, хут. Дальние Россошки, с. Завальское, с. Казацкое, с. Мало-Быково, с. Нижняя Покровка, с. Покровка [Верхняя(?)], с. Прудки, с. Репенка, хут. Ураков;

Алексеевский р-н: с. Афанасьевка, хут. Большой, с. Готовьё, хут. Гречанинов, с. Иловка, с. Камызино, с. Подсереднее, с. Хлевище и др.

Во 2-м выпуске с. Афанасьевка, хут. Большой Алексеевского р-на и с. Мало-Быково Красногвардейского района автор объединяет в одну традицию: «Все три села по своему происхождению и историческому прошлому принадлежат к народной музыкальной традиции, которую можно назвать усёрдской, поскольку она сложилась вокруг сторожевого военного города Усёрд, построенного в первой половине XVII столетия ратными людьми южнорусского пограничья, защитниками Московской Руси, а позже – Российской империи от набегов крымских и ногайских татар. Сейчас на



месте этого бывшего города расположены сёла Казацкое и Стрелецкое, а его бывшим пригородом, слободой можно считать село Малобыково» [12, с. 7].

Третий выпуск, «Песни над Тихой Сосной», – сборник, посвящённый традиции одного села Подсереднего Алексеевского района Белгородской области (37 песен).

Песенная культура села Афанасьевка, хорошо известная собирателям и любителям народной культуры, ныне входит в ряд объектов нематериального культурного наследия России и в связи с этим активно освещается в интернет-публикациях последних лет. Так, А.А. Сомоткина даёт такую общую характеристику афанасьевской традиции: ««Фольклорный ансамбль села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области – один из самых известных творческих коллективов, который с конца 60-х годов XX в. является эталонном фольклорного звучания песенной традиции Юга России и более 75 лет сохраняет певческое и культурное наследие своего села.

Село основано в 1669 году поселенцами-однодворцами из Ельца, Старого Оскола и Орла, а также служилыми людьми с так называемой Белгородской черты, построенной в первой половине XVII века. Входило в состав Бирюченского уезда Воронежской губернии, а в 1954 г. перешло в образованную Белгородскую область.

Село Афанасьевка находится в окружении других поющих сёл – Иловка, Глуховка, Подсереднее, Казацкое. Традицию этих сёл называют усёрдской (по названию некогда существовавшего города-крепости на Белгородской черте).

Исполнительский стиль села Афанасьевка относится к южнорусской песенной традиции и входит в ядро локального

стиля воронежско-белгородского пограничья, в котором исключительно ярко представлены такие черты, как красочное многоголосие, открытая подача звука с насыщенной вибрацией, богатство тембральных красок, высокий уровень исполнительской импровизации и вокального мастерства, звучание мужских голосов в высоком регистре, а женских – преимущественно в среднем и низком регистрах. Характерной чертой местной исполнительской традиции является также энергичная пляска-пересек под *карагодные* песни» [8, с. 1].

Суммируя доступную нам информацию, можно заключить, что усёрдская песенная традиция сформировалась как индивидуальный сплав жанровых и стилистических компонентов, характерных для русской песенной культуры позднего средневековья. Кроме того, усёрдская традиция неизбежно должна была воспринять иерархию жанров, сложившуюся к XVII веку в центре Московской Руси и на её юго-западных окраинах (напомним, что приток поселенцев шёл преимущественно из этих регионов). Неслучайно поэтому приоритетными жанрами усёрдского фольклора стали мужская протяжная лирика (предположительно бытовавшая в среде служилых людей, присылаемых из Москвы) и хороводные песни (на юго-западе России хороводные песни до последних десятилетий XX века были наиболее сохранным жанром). Наличием в усёрдской песенности юго-западного «субстрата» во многом объясняется и господство силлабической системы стихосложения. Однако о генезисе усёрдского песенного стиля можно рассуждать лишь гипотетически, поскольку результат взаимодействия исходных компонентов оказался исключительно своеобразен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тихая Сосна – река в Белгородской и Воронежской областях России, правый приток Дона. Река берёт начало на юго-восточных склонах Среднерусской возвышенности близ села Покровка Волоконовского района Белгородской области. Далее течёт через земли Красногвардейского и Алексеевского районов Белгородской и Острогожского – Воронежской областей.

² Потудань – река, протекающая в Старооскольском районе Белгородской области и в Репьёвском и Острогожском районах Воронежской области России. Раньше река начиналась из озера рядом с селом Потудань, которое к настоящему времени поглощено созданным прудом. Потудань также является правым притоком реки Дон.

³ С учреждением Воронежского наместничества в 1779 году Бирюч стал уездным городом. В 1897 году в городе жило 13.081 человек, в том числе украинцев – 10.760, русских – 2.216. В начале XX века город славился своим купечеством и торговлей. В 1919 году был переименован в Будённый, в 1958 году –

в село Красногвардейское, в 1975 году стал посёлком городского типа. В 2005 году было принято решение о присвоении посёлку статуса города и возвращении ему исторического названия Бирюч.

⁴ Бирюч (город) // Википедия: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бирюч_\(город\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бирюч_(город))

⁵ Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в государственной коллегии иностранных дел, Ч. 3. Цит. по.: URL <https://beluezd.ru/streletskoe-krasnogvardejskogo-raiona.html?ysclid=179jts3wuu6334072>.

⁶ В общих чертах региональные традиции описаны В.М. Щуровым в статье: «О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве» (1977), опубликованной в 1986 году в сборнике «Музыкальная фольклористика», вып. 3. С. 5–29.

⁷ А также записи из сёл: с. Шелаево Валуйского р-на, с. Фоцеватово Волоконовского р-на, с. Нижние Пены Ракитянского р-на; с. Купино и с. Муром Шебекинского р-на.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина С.Д., Жирова О.Я. Музыкально-обрядовый фольклор Новооскольского района Белгородской области: опыт систематизации // VI Международная студенческая электронная научная конференция «Студенческий научный форум» (15 февраля – 31 марта 2014 года). URL: <http://www.scienceforum.ru/2014/366/717> (дата обращения: 12.07.2022).

2. Загоровский В.П. Белгородская черта. Воронеж, 1969. 304 с.

3. Молчанова Т.И. Исполнительская традиция села Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области // Портал культурного наследия России «Культура.РФ»: Нематериальное культурное наследие. Дата публикации: 15.10.2014. URL: <http://www.culture.ru/objects/477/ispolnitelskaya-traditsiya-sela-nizhnyaya-pokrovka-krasnogvardejskogo-rayona-belgorodskoj-oblasti> (дата обращения: 17.06.2022).

4. Молчанова Т.И. Вокальные приёмы в традиционной певческой культуре села Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области // Вантит: Воронежский экологический сайт, [2008 г.]. URL: <http://vantit.ru/narodnaja-kultura-7/624-vokalnye-priemy.html> (дата обращения: 22.06.2022).

5. Осыков Б.И. Стрелецкое Красногвардейского района // Энциклопедия Белгородской области. URL: <https://ashkalov.ru/streletskoe-krasnogvardejskogo-raiona.html> (дата обращения: 15.05.2021).

6. Осыков Б.И. Репенка Красногвардейского района // Энциклопедия Белгородской области. URL: <https://ashkalov.ru/repenska-krasnogvardejskogo-raiona.html> (дата обращения: 16.05.2021).



7. Помогалова О.А. Село Репенка Алексеевского района // URL: <http://opacm.bgunb.ru/opacg/letopis/history/texts/alekseevsky/repenska.pdf> (дата обращения: 20.07.2022).
8. Самотягина А.А. Певческая традиция села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области // Портал культурного наследия России: Культура.РФ: Нематериальное культурное наследие. Дата публикации: 25.09.2015. URL: <http://www.culture.ru/objects/2098/pevcheskaya-traditsiya-sela-afanasevka-alekseevskogo-rayona-belgorodskoy-oblasti> (дата обращения: 23.06.2022).
9. Сысоева Г.Я. Песенный стиль Воронежско-Белгородского пограничья. Воронеж: ВОЦНТ, 2011. 391 с.
10. Сысоева Г.Я. Аннотация к аудио-компакт-диску «Долина была широкая»: поют народные исполнители села Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области / сост., авт. аннот. Г.Я. Сысоева. Воронеж: КНМ ВГАИ, 2005. (Из коллекции записей Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств. Вып. 7).
11. Щуров В.М. Белгородское Приосколье. Вып. 1: Песни Усёрдской стороны. М., 1995. 360 с.
12. Щуров В.М. Белгородское Приосколье. Вып. 2: Песни Бирюченской округи. Белгород, 2004. 291 с.
13. Щуров В.М. Белгородское Приосколье. Вып. 3: Песни над Тихой Сосной (песни села Подсереднее Алексеевского района Белгородской области). Белгород, 2005. 124 с. с аудиоприложением Audio-CD (см. дискографию).
14. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика: сборник статей. Вып. 3. / ред.-сост. А.А. Банин. М.: Советский композитор, 1986. С. 5–29.
15. Щуров В.М. Песни села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области // Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М.: Сов. композитор, 1979. С. 103–161.
16. Щуров В.М. Там летал павлин: песни Белгородской области и Приосколья: аннотация к аудио-компакт-диску. PAN Records, Paradox 1991. PAN 2001CD: рукопись, 12 с. (Архив Научного центра народной музыки имени К.В. Квитки).
17. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М., 1987. 320 с.

Об авторе:

Охлобыстина Анастасия Борисовна, заведующая производственной практикой, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (121069, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8379-3776**, a.okhlobystina@yandex.ru

REFERENCES

1. Anokhina S.D., Zhirova O.Ya. Muzykal'no-obryadovyy fol'klor Novooskol'skogo rayona Belgorodskoy oblasti: opyt sistematizatsii [Music and Ritual Folklore of Novooskolsky District, Belgorod Region: an Experience of Systematization]. *VI Mezhdunarodnaya studencheskaya elektronnyaya nauchnaya konferentsiya «Studencheskiy nauchnyy forum» (15 fevralya – 31 marta 2014 goda)* [VI International Student Electronic Scientific Conference “Student Scientific Forum” (February 15 – March 31, 2014)]. URL: <http://www.scienceforum.ru/2014/366/717> (12.07.2022).
2. Zagorovskiy V.P. *Belgorodskaya cherta* [Belgorod Line]. Voronezh, 1969. 304 p.

3. Molchanova T.I. Ispolnitel'skaya traditsiya sela Nizhnyaya Pokrovka Krasnogvardeyskogo rayona Belgorodskoy oblasti [Erforming Tradition of Nizhnyaya Pokrovka Village of Krasnogvardeisky District of Belgorod Region]. *Portal kul'turnogo naslediya Rossii «Kul'tura.RF»: Nematerial'noe kul'turnoe nasledie. Data publikatsii: 15.10.2014* [Portal of Russian cultural heritage “Kultura.RF”: Intangible cultural heritage. Date of publication: 15.10.2014]. URL: <http://www.culture.ru/objects/477/ispolnitelskaya-traditsiya-sela-nizhnyaya-pokrovka-krasnogvardeyskogo-rayona-belgorodskoy-oblasti> (17.06.2022).
4. Molchanova T.I. Vokal'nye priemy v traditsionnoy pevcheskoy kul'ture sela Nizhnyaya Pokrovka Krasnogvardeyskogo rayona Belgorodskoy oblasti [Vocal Techniques in the Traditional Singing Culture of the Village of Nizhnyaya Pokrovka, Krasnogvardeisky District, Belgorod Region]. *Vantit: Voronezhskiy ekologicheskiy sayt, [2008 god]* [Vantit: Voronezh environmental site, [2008]. URL: <http://vantit.ru/narodnaja-kultura-7/624-vokalnye-priemy.html> (22.06.2022).
5. Osykov B.I. Streletskoe Krasnogvardeyskogo rayona [Streletskoye, Krasnogvardeisky District]. *Entsiklopediya Belgorodskoy oblasti* [Encyclopedia of the Belgorod Region]. URL: <https://ashkalov.ru/streletskoe-krasnogvard-raiona.html> (15.05.2021).
6. Osykov B.I. Repenka Krasnogvardeyskogo rayona [Repenka of the Krasnogvardeisky District]. *Entsiklopediya Belgorodskoy oblasti* [Encyclopedia of Belgorod Region]. URL: <https://ashkalov.ru/repenka-krasnogvardejskogo-rajona.html> (16.05.2021).
7. Pomogalova O.A. Selo Repenka Alekseevskogo rayona [Repenka Village, Alexeevsky District]. URL: <http://opacm.bgunb.ru/opacg/letopis/history/texts/alekseevsky/repenka.pdf> (20.07.2022).
8. Samotyagina A.A. Pevcheskaya traditsiya sela Afanas'evka Alekseevskogo rayona Belgorodskoy oblasti [The Singing Tradition of the Village of Afanasievka, Alekseevsky District, Belgorod Region]. *Portal kul'turnogo naslediya Rossii: «Kul'tura.RF»: Nematerial'noe kul'turnoe nasledie. Data publikatsii: 25.09.2015* [Portal of Cultural Heritage of Russia: “Kultura.RF”: Intangible Cultural Heritage. Date of publication: 25.09.2015]. URL: <http://www.culture.ru/objects/2098/pevcheskaya-traditsiya-sela-afanasevka-alekseevskogo-rayona-belgorodskoy-oblasti> (23.06.2022).
9. Sysoeva G.Ya. *Pesennyi stil' Voronezhsko-Belgorodskogo pogranich'ya* [Song Style of the Voronezh-Belgorod Borderlands]. Voronezh: VOTsNT, 2011. 391 p.
10. Sysoeva G.Ya. *Annotatsiya k audio kompakt-disku «Dolina byla shirokaya»: poyut narodnye ispolniteli sela Nizhnyaya Pokrovka Krasnogvardeyskogo rayona Belgorodskoy oblasti* [Annotation to the audio CD “The Valley was Wide”: Folk Singers of Nizhnyaya Pokrovka Village, Krasnogvardeisky District, Belgorod Oblast]. Compiled by and annotated by G.Ya. Sysoeva Voronezh: KNM VGAI, 2005 (From the records of Voronezh State Institute of Arts. Vol. 7).
11. Shchurov V.M. *Belgorodskoe Prioskol'e. Vypusk 1: Pesni Userdskoy storony* [Belgorodskoye Prioskolye. Issue 1: Songs of the Usyurd Side]. Moscow, 1995. 360 p.
12. Shchurov V.M. *Belgorodskoe Prioskol'e. Vypusk 2: Pesni Biryuchenskoy okrugi* [Belgorod Prioskolye. Issue 2: Songs of Biryuchenskaya Okrug]. Belgorod, 2004. 291 p.
13. Shchurov V.M. *Belgorodskoe Prioskol'e. Vypusk 3: Pesni nad Tikhoy Sosnoy (pesni sela Podserednee Alekseevskogo rayona Belgorodskoy oblasti)* [Belgorod Prioskol'e. Issue 3: Songs over Tikhoy Sosnaya (Songs of the Village of Podserednee, Alekseevsky District, Belgorod Region)]. Belgorod, 2005. 124 p. With the Audio-CD (see discography).
14. Shchurov V.M. O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [About Regional Traditions in Russian Folk Music]. *Muzykal'naya fol'kloristika: sbornik statey. Vypusk 3* [Musical Folkloristics: Collection of Articles. Vol. 3]. Editors Compiler A.A. Banin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986, pp. 5–29.
15. Shchurov V.M. Pesni sela Afanas'evka Alekseevskogo rayona Belgorodskoy oblasti [Songs of the Village of Afanasevka, Alekseevsky District, Belgorod Region]. Rudneva A., Shchurov V.,



Pushkina S. *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoy zapisi* [Russian Folk Songs in Multimicrophone Recording]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979, pp. 103–161.

16. Shchurov V.M. *Tam letal pavlin: pesni Belgorodskoy oblasti i Prioskol'ya: annotatsiya k audio kompakt-disku. PAN Records, Paradox 1991. PAN 2001CD: rukopis', 12 p.* [There the Peacock Was Flying: Songs of Belgorod Region and Prioskolie: Annotation to Audio CD. PAN Records, Paradox 1991. PAN 2001CD: manuscript, 12 p.] (Archive of the K.V. Kvitka Scientific Centre of Folk Music).

17. Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [Southern Russian Song Tradition]. Moscow, 1987. 320 p.

About the author:

Anastasiya B. Okhlobystina, Practical Training Head, Music Theory Teacher at the Academic Music College attached to the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatoire (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-8379-3776**, a.okhlobystina@yandex.ru





А.С. КОНИВЕЦ

Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-1050-8858

Творчество Александра Андреевича Цыганкова в русле современного домрового искусства

Данная статья посвящена творческой деятельности Александра Андреевича Цыганкова – выдающегося музыканта, который более полувека сохраняет лидирующие позиции в современном домровом искусстве. Представлена информация о нём как об исполнителе-виртуозе, самобытном композиторе, профессоре РАМ им. Гнесиных, создателе школы отечественного домрового искусства, разработчике новых приёмов звукоизвлечения, авторе произведений крупной и малой формы, оригинальных транскрипций и обработок, концертов, сонат и сюит, инициаторе и организаторе многочисленных фестивалей и конкурсов исполнителей на народных инструментах, о его знаменитых мастер-классах и лекциях, проводимых в городах России и мира. Всё это даёт представление о многоликой деятельности музыканта, определяющей, в частности, результативность процесса академизации народного инструмента.

В статье осмысливаются, в первую очередь, характерные черты исполнительства А. Цыганкова, которое сам он считает магистралью своего творческого пути. Прослеживаются основные вехи и особенности этого пути – годы учёбы, победы на конкурсах, включение нетривиальных и рискованных творческих задач, обновление репертуара, отмечаются достижения в сольном и ансамблевом музицировании, а также в дирижировании, освоенном в годы руководства Академическим народным ансамблем «Россия». Рассматривается создание собственной методологии по овладению техникой «пластичного интонирования» (определение А. Цыганкова). Фиксируются масштабные концепции и прочтения. При этом для характеристики А. Цыганкова как концертанта применено понятие Ц. Когоутека «алеаторика исполнительского и репродукционного процесса», отражающее воздействие фактора непредустановленности на процесс игры. Последнее может служить дополнительным свидетельством современности творческого мышления Мастера.

Ключевые слова: Александр Цыганков, домровое исполнительство, штрихи, педагогика, репродуктивная алеаторика.

Для цитирования / For citation: Конивец А.С. Творчество Александра Андреевича Цыганкова в русле современного домрового искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 116–126. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.116-126



ANNA S. KONIVETS

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

ORCID: 0000-0002-1050-8858

Alexander Andreevich Tsygankov's Creative Work in Line with Modern Domra Art

This article is devoted to the creative activity of Alexander Andreevich Tsygankov, an outstanding musician who has maintained a leading position in modern domra art for more than half a century. It is given some information about him as a virtuoso performer, original composer, Professor of the Russian A. Gnessins Academy of Music, the founder of the domestic domra art school, the developer of sound production new methods, about the author of works of large and small forms, original transcriptions and arrangements, concerts, sonatas and suites, about the initiator and organizer of numerous festivals and competitions for folk instruments performers, about his famous master classes and lectures held in the cities of Russia and the world. All this gives an idea of the many-sided activity of the musician, which determines, in particular, the effectiveness of academization of a folk instrument process.

First of all, the article comprehends the peculiarities of A. Tsygankov's performance which he himself considers to be the main line of his creative way. The main milestones and features of this way are traced – the years of studying, victories in contests, the inclusion of non-trivial and risky creative tasks, the renewal of the repertoire; are noted achievements in solo and ensemble music-making, as well as in conducting, mastered during the years of leadership of the Academic Folk Ensemble "Russia". Creating own methodology for mastering the technique of "plastic intonation" (A. Tsygankov's definition) is considered. Large-scale concepts and readings are fixed. At the same time, to characterize A. Tsygankov as a concert performer, was used Ts. Kohoutek's concept "aleatoric of the performing and reproduction process", which reflects the impact of the factor of unpreset on the playing process. The latter can serve as additional evidence of the modernity of the Master's creative thinking.

Keywords: Alexander Tsygankov, domra performance, strokes, pedagogy, reproductive aleatorics.

Александр Цыганков – личность безграничного творческого дарования. Его имя известно каждому, кто связан с миром музыки. Начав свой творческий путь в конце 60-х годов прошлого столетия, он до сих пор остаётся ведущей фигурой современного домрового искусства. Концертирующий артист, самобытный композитор, создатель нескольких десятков опусов для струнно-щипковых инструментов и различных ансамблей, для народного и симфонического оркестров. Будучи профессором Российской академии музыки им. Гнесиных, он проводит мастер-классы по всей стране

(иногда и за рубежом) для разновозрастной аудитории: от учеников начальных классов детских школ искусств до студентов, аспирантов и преподавателей консерваторий. Он же – видный общественный деятель, создатель и ведущий просветительских программ, в том числе телевизионных. Без его участия сегодня не проходит ни одно значимое событие в народно-профессиональной сфере.

В числе недавних акций – завершившийся в октябре 2021 года в Башкирии III Всероссийский музыкальный конкурс в номинации «Домра, балалайка, гитара» – одно из самых престижных состязаний

для исполнителей на народных инструментах. Примечательно, что обязательным произведением первого тура стало «Этно-Фьюжн Концертино» А. Цыганкова, качество исполнения которого оценивал, в числе других, и сам композитор как председатель жюри. А на заключительном Гала-концерте конкурса все лауреаты играли его же Концерт-симфонию для балалайки (или домры) и симфонического оркестра. Во всём этом проявились давние традиции. Напомним лишь некоторые произведения, специально сочинявшиеся к прошлым конкурсам в качестве обязательных, а также те, что звучали в концертных программах: «Пять капризов в романтическом стиле», Соната для домры и фортепиано, «Славянский концерт-фантазия». Практически в каждом из этих сочинений конкурсанты, а затем и слушатели обнаруживали немалые художественно-технологические новшества как свидетельства творческой инициативности автора и непрекращающегося раздвижения его усилиями возможностей и горизонтов домрового искусства.

Выделить какую-либо линию профессиональной деятельности Цыганкова в качестве магистральной непросто. А быть может, и некорректно, поскольку каждая из них достойна специального внимания. В совокупности же они раскрывают особый талант разносторонне одарённого Музыканта, способного воплощать и транслировать всё многообразие своего мастерства.

Известно, что представители музыкантской профессии чаще всего начинают свой творческий путь с исполнительства. В дальнейшем одни сочетают исполнительство с композиторством, музыкально-пропагандистской, организаторской, критической, исследовательской или общекультурной деятельностью, другие выбирают в качестве главенствующей какую-либо

одну из этих сфер. В общении с автором данной статьи Цыганков неоднократно отмечал, что для него всегда особо важным был выход на сцену а также понимание, что его творчество интересно разновозрастной публике, причём вне зависимости от уровня музыкальной подготовленности [5, с. 37]. Одним словом, исполнительство для Цыганкова с молодых лет и на протяжении нескольких десятилетий являлось стержневым вектором, а также начальной и конечной позицией на каждом этапе его многоликой деятельности.

Артистическое дарование будущего домрового маэстро проявилось ещё в годы учёбы в музыкальном училище. Победитель творческих конкурсов тех лет, юный А. Цыганков удивлял членов жюри не только техническими достижениями, но и по-особому эмоциональной проникновенностью исполнения. Для него же самого, как он припоминает, эти состязания стали, помимо возможности продемонстрировать свои успехи и завоевать престижные места, своеобразным пропуском к высшим достижениям исполнительского искусства того времени. Дело в том, что призёров юношеских конкурсов премировали тогда путёвкой на III Международный конкурс им. П.И. Чайковского, где юный домрист познакомился с творчеством известных музыкантов, впервые услышав, например, выступления будущих мэтров скрипичной музыки – Виктора Третьякова, Олега Кагана, Мусуко Усиода, пианистов Григория Соколова и Виктора Ересько, тенора Владимира Атлантова.

Знакомство с разными исполнительскими школами в будущем сыграло огромную роль в искусстве самого А. Цыганкова: желая расширить возможности звучания домры, музыкант привнёс в её палитру немало исполнительских приёмов, характерных для других инструментов –



в особенности струнно-смычковых, прежде всего скрипки: пассажи параллельными двойными нотами в разные интервалы и трезвучия, а также стремительные мелодические и аккордовые фигурации, флажолеты, необычные способы извлечения аккордов, *pizzicato* левой рукой. По справедливому замечанию исследовательницы домровых транскрипций, кандидата искусствоведения, доцента Т. Смирновой, заимствованные штрихи обычно требуют особого осмысления, а зачастую и переосмысления, так как в новых инструментальных условиях они могут до неузнаваемости изменить свою природу и потому не привести к желаемой цели [10, с. 79–91].

В этом отношении А. Цыганков проявил себя как истинный профессионал, причём не только в собственных опусах, предусматривающих использование особых приёмов звукоизвлечения, но и, что не менее важно, при создании домровых переложений. В них композитор при необходимости корректирует штрихи, заложенные в авторском тексте, понимая, что они, как важная составляющая часть артикуляции, особенно важны в процессе интонирования, базирующемся на стремлении к адекватной передаче содержательных параметров первоисточника. Так, осознавая трудность достижения на домре эффекта *legatissimo* ввиду конструкции инструмента (разделения «ладов» на грифе металлическими порожками), А. Цыганков, например, в «Каприччио» П. Сарасате предусматривает интенсивное *tremolo*, способствующее предельно возможной певучести, пластичности звучания, предполагаемой первоисточником. С другой стороны, при переложении скрипичной «Фантазии на темы из оперы “Фауст” Ш. Гуно» Г. Венявского для замены невозможного на домре приёма *con legno* Цыганков привлекает близкий по результату штрих *marcatissimo*, характерный

для струнно-плектрного инструмента. В итоге происходит своего рода взаимодополняющая трансформация, когда приём игры, используемый на одном инструменте, подменяется приёмом, характерным для другого, так, чтобы в итоге было достигнуто звучание, адекватное оригиналу.

Новым приёмом игры, который ранее домристами не употреблялся, было привнесение Цыганковым эффекта расслоения фактуры, создающего разнотембровую окраску голосов и своего рода иллюзию звучания двух инструментов. К примеру, в пьесе «Белолица-круглолица», в которой цитируется русская народная песня «Барыня», пиццикато левой руки дано на фоне «аккомпанемента» правой руки с натуральными флажолетами¹. А в «Трио» Каприса № 3 из «Пяти капризов в романтическом стиле» подобный эффект осуществляется благодаря проведению мелодии на первой струне штрихом тремоло, а сопровождающего голоса – на двух других струнах штрихом пиццикато левой руки. В Каприсе же № 4 («Баркарола») мелодия звучит в верхнем голосе на фоне тремолирующих мелодических фигураций. Всё это как бы создает эффект ансамблевой игры, расширяющий фактурные и колористические возможности инструмента.

Практическое и теоретическое освоение А. Цыганковым музыки разных стилей и эпох впоследствии отразилось как в его композиторском, так и в исполнительском творчестве. Нельзя не отметить особую культуру звука при исполнении Цыганковым на домре музыки барокко, классицизма или романтизма. Всё, от подхода к голосоведению (полифонической линейности или гомофонно-гармонической соподчинённости) до различий артикуляционной манеры игры («клавесинная» чёткость в сочинениях И. С. Баха или виртуозная раскрепощённость при исполнении

музыки Н. Паганини), передаёт букву и дух той эпохи, произведение которой А. Цыганков представляет.

В композиторском творчестве тонкое понимание различных стилей нередко приводит к органичному сочетанию контрастных и, казалось бы, несовместимых компонентов и к жанровым переключениям в рамках целостной композиции. Следует назвать в качестве примера его «Концерт-симфонию», где представлен срез истории отечественного музыкального искусства рубежа XX–XXI столетий. Для воплощения программного замысла произведения А. Цыганков включает в традиционно-классицистскую архитектуру концерта полярные образцы культуры – от небезызвестного образца «блатного шансона» («Мурки») до старинной церковной молитвы, от страниц в духе джазовых импровизаций до ярких тематических вкраплений, приближенных к двенадцатитоновым и симметричным системам современной композиции.

Столь одарённому музыканту, каким зарекомендовал себя уже в 1960-е годы Цыганков, вскоре стало тесно в рамках существующего домрового репертуара. В годы учёбы будущий композитор ограничивался в основном обработками народных песен и романсов, а также переложениями популярной академической музыки (В. Моцарта, Л. Бетховена, К. В. Глюка, Ф. Шуберта, М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова), которые создавались преимущественно педагогами, с акцентом на чисто технологических аспектах [6, с. 15]. Авторских опусов для домры тогда было катастрофически мало, среди них – «Скерцо для домры и фортепиано» В. Пикуля (редактора издательства «Советский композитор») и Концерт в трёх частях для трёхструнной домры с оркестром Н. Будашкина, написанный с опорой на фольклорный материал. Уже

позже, когда А. Цыганков стал студентом РАМ им. Гнесиных, Ю. Шишаковым был создан Первый домровый концерт. Именитый автор в процессе сочинения концерта прибегал к помощи именно этого молодого домриста, желая уточнить для себя технические параметры инструмента. Тем самым было обострено очевидное уже тогда влечение Цыганкова к композиторскому искусству.

В 1967 году на вступительных испытаниях в Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных А. Цыганков исполнил «Травушку-муравушку» – сочинение, созданное им во время учёбы в училище. Тогда это произведение поразило экзаменаторов своей композиционной целостностью и выверенностью, уникальной по тем годам технической сложностью. Через год данный опус стали играть другие студенты, и это превратилось в стойкую традицию, не прерываемую по сей день. В «Травушке-муравушке» проявилась отличительная черта композиторского мышления композитора, которая в дальнейшем определит его стилевое кредо – стремление к новаторскому осмыслению традиции и, в частности, к преломлению народного мелоса сквозь призму современных языковых и композиционных ресурсов. При этом раскрываются и его исконная выразительность, и ещё не обнаруженные содержательные ресурсы.

Включает А. Цыганков в свои концертные программы и адаптированные для домры сочинения других композиторов. В частности, в 1969 году им создаётся домровое переложение упомянутой выше скрипичной «Фантазии на темы оперы “Фауст” Ш. Гуно» Г. Венявского, в которой он мастерски передаёт в домровом звучании, с одной стороны, виртуозность вариаций Г. Венявского, а с другой – богатейшие выразительные качества



тем-образов оперы Ш. Гуно. В дальнейшем А. Цыганков будет первым исполнителем на домре собственных транскрипций сочинений И.-С. Баха, А. Вивальди, В. Моцарта, А. Баццини, Н. Паганини, П. Сарасате, Ф. Листа и многих других композиторов, в том числе современных. Нередко он исполняет и свои переложения для домры образцов популярной – отечественной и западной – музыки, в том числе известных советских песен – «Моя любимая» М. Блантера, «Дороги» А. Новикова, «Случайный вальс» М. Фрадкина. Его идеал во всех транскрипционных работах – сохранить как особенности «оригинала», так и самобытность звучания домры.

Заслуживают внимания и инструментовки для оркестра русских народных инструментов шедевров симфонической музыки: Увертюры П. Чайковского «1812 год», его же «Скерцо-пиццикато» из IV симфонии, финала IV симфонии («Итальянской») Ф. Мендельсона, Лезгинки из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна. А. Цыганков первым ввёл в исполнительскую практику выступления домристов с симфоническими оркестрами². Ему приходилось преодолевать скептические настроения некоторых оркестрантов, не веривших, что народный инструмент, имеющий свои технологические и тембральные особенности, органично и достойно впишется в устоявшийся ансамбль академических инструментов. Но как потом оказалось, домра по своей виртуозности и широте выразительной палитры может быть здесь вполне паритетной. Подобные выступления А. Цыганкова, как и исполнителей на других народных (и не только русских) инструментах, расширили тезаурус слушательских аудиторий России и мира, доказав тем самым, что эти инструменты уже давно вышли за пределы сугубо народного статуса, став, одновременно, академическими.

Оговорим следующее обстоятельство. Процесс академизации народных инструментов, помимо совершенствования их конструкции, протекает, как известно из трудов многих учёных, по ряду направлений, в первую очередь исполнительскому, композиторскому и методико-педагогическому, в каждом из которых А. Цыганкову принадлежит первенствующая роль. И именно его творчество в части всех составляющих подтверждает вывод М. Имханицкого о существовании двух понятий «народный инструмент», одно из которых относимо к фольклору, другое – к профессиональному искусству [3, с. 8.]. Эта точка зрения, по нашему мнению, согласуема с интересной концепцией другого крупного исследователя русского народного инструментария – Д. Варламова, в основе которой – мысль об академизации как результате эволюции художественного мышления от аутентичного фольклора к современно-композиторскому. Показательно, что искусство А. Цыганкова и здесь может служить ярким примером.

А. Цыганков-исполнитель никогда не замыкался в собственном композиторском творчестве. Не чурался он и подлинного фольклора, а как концертирующий артист деятельно способствовал развитию домрового искусства второй половины XX века в целом. Так, он стал первым исполнителем Второго домрового концерта Ю. Шишакова, «Маленького вальса», «Сонатины для домры и фортепиано», пьесы «Тёмно-вишневая шаль» для домры и дуэта гуслей В. Городовской, «Концерта для домры» Г. Шендерева, «Элегии памяти Н. Будашкина» П. Барчунова, «Концерта для малой и альтовой домры» А. Рогачёва и ряда других произведений отечественных композиторов.

Стоит специально выделить опусы А. Цыганкова, в которых отсутствуют цитаты и автоцитаты. В таких произведениях,

по признанию автора, он постоянно находится в процессе особо интенсивного поиска и совершенствования. Сказать, что при их исполнении композитор с большей степенью серьёзности относится к материалу, было бы неправильно. И всё же в его трактовках этих опусов, хотя, конечно, не только в них, ощущается какая-то особая ментальная отзывчивость, свобода и полёт. Именно в единстве и нерасторжимости составляющих «композитор–исполнитель» он уникален: многие сегодня могут сыграть самые сложные его опусы технически правильно и выразительно выверенно, однако прочтение А. Цыганкова остаётся уникальным и неповторимым.

Самобытность и яркость исполнительского мастерства Цыганкова проявились не только в сольном, но и в ансамблевом музицировании. В коллективах «Русская мозаика», «Русский фестиваль», трио под управлением А. Беляева, в которых он работал в разные годы, Цыганков вошёл в творческий контакт с признанными мастерами российской исполнительской школы игры на народных инструментах. В творческом содружестве с ними во многом определился вектор его собственных художественных исканий. Созданные им в это время новые опусы не просто способствовали расширению и углублению репертуара названных коллективов – они сразу вошли в золотой фонд домрового репертуара. Такими произведениями стали циклы «Русская мозаика», «Мелодии Кавказа», сюита «Мелодии старого города» и ряд других.

Знание ансамблевой игры явилось немаловажным фактором для совершенствования Цыганковым тех принципов взаимодополняющего созвучания инструментов, что были положены в дальнейшем в основу всей его музыкантской деятельности.

Подобный артистический опыт стал своего рода творческой лабораторией Цыганкова-композитора при написании

им, в частности, оркестровых опусов, партитуры которых, как правило, впечатляют своей многоплановостью, чёткостью и логической выверенностью. Их характерная черта – возможное и ожидаемое участие любых инструментов и групп в драматургическом действе как его полноправных участников, что нередко имеет, к тому же, семантическое обоснование. К примеру, в «Концерт-симфонии» образ «разгулявшегося зла» в кульминации «Шабаша» (первой части произведения) воплощается с помощью характерных «свистящих» интонаций духовых инструментов оркестра.

Кристаллизации композиторского мышления Цыганкова, наряду с ансамблевым исполнительством, способствовал опыт дирижирования, который он приобрёл, будучи музыкальным руководителем и приглашённым дирижером Государственного академического русского народного ансамбля «Россия» имени Людмилы Зыкиной. В этом амплуа Цыганков выступал в 2009 году на очередном фестивале «Оренбургский пуховый платок» и затем в концертных программах разных городов страны. Данный вид деятельности значительно расширил кругозор музыканта, в том числе и композиторский, хотя и не стал ключевым в его исполнительской практике.

Одно из самых значимых мест в панораме многоликой жизни А. Цыганкова занимает его педагогическая деятельность. Признанный мастер своего дела, композитор и исполнитель с большой буквы, он уже несколько десятилетий воспитывает новые поколения музыкантов, становящихся его достойными приемниками. В этом проявился его особый дар – способность найти индивидуальный подход к каждому студенту. Так, И.Б. и С.В. Семаковы в своём исследовании, посвящённом творчеству А. Цыганкова, приводят в пример небезынттересную историю, которую расска-



зал им музыкант [9, с. 107]. В одном из студентов своего класса маэстро обнаружил немалый талант и считал его весьма перспективным. В силу особенностей своего организма тот не мог в утренние часы качественно играть на инструменте и, тем более, выступать перед комиссией и залом. Обнаружив это, Цыганков стал составлять для него индивидуальное расписание занятий и выступлений, соответствующее биоритмам начинающего домриста. Результат не заставил себя ждать: на ближайшем престижном конкурсе исполнителей на народных инструментах «Кубок Севера» тогда ещё молодой музыкант Глеб Кокорин занял первое место.

Данный пример – показатель истинно творческого отношения к воспитательному процессу, умения распознать индивидуальные возможности достойных музыкантов, способных продолжить заложенную учителем линию развития домрового искусства. В первую очередь Цыганков ценит трудолюбие и талант, выделяя данные личностные качества не только среди студентов своего класса. На протяжении последних нескольких лет в этом отношении примечателен творческий союз с ныне выдающейся домристкой из Тамбова Екатериной Мочаловой. Не являясь её педагогом, но высоко оценивая исполнительские потенции молодого музыканта, Цыганков стал для неё как бы творческим маяком, взяв под своё крыло и способствуя совершенствованию её мастерства.

Являясь авторитетнейшим профессором РАМ им. Гнесиных, Цыганков с особым уважением вспоминает и собственных педагогов, открывших и, по его выражению, озаривших светом его путь в профессиональное искусство. Поистине огромную роль сыграл тут Р. Белов, который помог ещё в первые годы московской жизни исправить дефекты игрового аппарата. Приобретённый тогда

опыт стал исходным звеном для выработки собственной методологии по освоению техники равномерного интонирования. С особой благодарностью композитор вспоминает и своих учителей по классу теории – Ю. Шишакова (инструментовка), В. Серединскую (сольфеджио), Г. Литинского (гармония), Р. Берберова (анализ музыкальной формы), которые поддерживали влечение юного музыканта к композиции и помогли ему разобраться во многих её тонкостях. Это в будущем позволило Цыганкову овладеть композиторскими техниками разных эпох и стилей.

Сегодня в основе творческой жизни Цыганкова – композиторская, педагогическая и общественно-организаторская деятельность. Однако и исполнительство им не забыто. Каждый его очередной концерт – событие огромного масштаба, с волнением ожидаемое и принимаемое ценителями домрового искусства. Так, выступления маэстро с симфоническими и народными оркестрами в Воронежской филармонии и Воронежском государственном институте искусств всегда становятся ожидаемыми и значимыми явлениями для жителей и гостей региона.

Сейчас появилось немало музыкантов, в том числе бывших воспитанников Цыганкова, стремящихся соперничать с мастером технически и художественно. Однако исполнительское мастерство А. Цыганкова и сегодня поражает своей неукротимой внутренней энергетикой и силой, художественной индивидуальностью, масштабом концепций и прочтений, безукоризненным чувством времени воплощаемых произведений. Невозможно услышать дважды их одинаковое исполнение. От раза к разу Цыганков находит в каждом из них новые смыслы, нечто такое, что интригует публику и вызывает ответную реакцию вне зависимости от того, воспроизводит ли он собственные произ-

ведения или, как виртуозный интерпретатор, сочинения других композиторов. Поэтому к его стилю подходят определения Ц. Когоутека «алеаторика исполнительского и репродукционного процесса» [4, с. 241] и «алеаторные отклонения в исполнении деталей» [там же, с. 246], отражающие воздействие фактора случайности и непредустановленности на процесс игры произведения, а не только его создания. Известно, что в соответствии с тематикой своей книги чешский исследователь вводил эти понятия, имея в виду авангардные явления в композиции, но, по нашему мнению, допустима и более широкая их трактовка. Они, в частности, способны служить для характеристики фольклорного исполнительства, в котором репродуктивные процессы воспроизведения образцов народной музыки обычно в той

или иной мере вариантны и в этом смысле, можно сказать с некоторой долей условности, алеаторичны. Будучи же привлечёнными к Цыганкову, эти понятия служат, одновременно, показателем его связи с фольклором и, с другой стороны, одним из свидетельств современности творческого мышления.

Теперь, в преддверии 75-летия артиста, можно уверенно сказать, что в 60-е годы XX столетия в домровом искусстве началось время Александра Цыганкова, доныне сохраняющего свой высокий статус.

За помощь в подготовке статьи автор выражает благодарность научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгению Борисовичу Трёмбовельскому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На данный пример указывает Т. Ненашева в статье «Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI веков.» [7, с. 213].

² Практика игры с симфоническими оркестрами впервые была воплощена исполнителем в жизнь в 1990-е годы. Цыганков

с большим успехом выступал не только со столичными коллективами, но и с симфоническими (помимо народных) оркестрами Омской, Ярославской, Воронежской, Липецкой филармоний, академическими коллективами Бохума, Вупперталя, Бона и ряда других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Желтирова А.А. Музыка для русской домры. Стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 28 с.
2. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. 172 с.
3. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
5. Конивец А.С. Интервью с народным артистом России Александром Андреевичем Цыганковым (к юбилею композитора) // Музыка и время. 2018, № 11. С. 36.
6. Махан В.В. Домра в России. Истоки и возрождение: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 30 с.



7. Ненашева Т.А. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI веков // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2011, № 8. С. 211–219.

8. Русскин Г.В. Некоторые приемы звукоизвлечения на домре в обработках. А. Цыганкова // Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства: проблемы и решения. Материалы III Всерос. научно-практич. конфер., 19 декабря 2018. Чебоксары: Чувашский государственный институт культуры и искусств, 2019. С. 47–49.

9. Семакова И.Б., Семаков С.В. Александр Цыганков. Исполнитель, композитор, педагог. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, 2018. 444 с.

10. Смирнова Т.Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 168 с.

Об авторе:

Конивец Анна Сергеевна, аспирант 3 года обучения, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-1050-8858**, a.konivets@bk.ru

REFERENCES

1. Zheltirova A.A. *Muzyka dlya russkoy domry. Stadii evolyutsii i stilevyie tendentsii: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Music for Russian Domra. Stages of Evolution and Stylistic Tendencies: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2009. 28 p.

2. Zemtsovskiy I.I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy* [Folklore and Composer. Theoretical Studies]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 172 p.

3. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of Performance on Russian Folk Instruments]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2002. 351 p.

4. Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of Composition in Music of the XXth Century]. Moscow: Muzyka, 1976. 367 p.

5. Konivets A.S. Interv'yu s narodnym artistom Rossii Aleksandrom Andreevichem Tsygankovym (k yubileyu kompozitora) [Interview with the People's Artist of Russia Alexander Andreevich Tsygankov (to the Anniversary of the Composer)]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2018, No. 11, pp. 36.

6. Makhan V.V. *Domra v Rossii. Istoki i vrozozhdenie: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Domra in Russia. Origins and revival: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2017. 30 p.

7. Nenasheva T.A. Dominantnye cherty razvitiya domrovogo iskusstva vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov [The Dominant Features of the Development of Domra Art in the Second Half of the Twentieth – Early Twenty-First Centuries]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University]. 2011, No. 8, pp. 211–219.

8. Russkin G.V. Nekotorye priemy zvukoizvlecheniya na domre v obrabotkakh. A. Tsygankova [Some Methods of Domra Playing in Arrangements. A. Tsygankova]. *Sovershenstvovanie professional'noy podgotovki spetsialista sfery kul'tury i iskusstva: problemy i resheniya. Materialy III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 19 dekabrya 2018* [Improvement of Professional Training of Specialist in the Sphere of Culture and Art: Problems and Solutions. Materials

of the III All-Russian scientific-practical conference, December 19, 2018]. Cheboksary: Chuvashskiy gosudarstvennyy institut kul'tury i iskusstv, 2019, pp. 47–49.

9. Semakova I.B., Semakov S.V. *Aleksandr Tsygankov. Ispolnitel', kompozitor, pedagog* [Alexander Tsygankov. Performer, Composer, Teacher]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A.K. Glazunova, 2018. 444 p.

10. Smirnova T.N. *Transkriptsionnoe tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Transcriptional Creativity in Contemporary Domra: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2016. 168 p.

About the author:

Anna S. Konivets, the Third Year Postgraduate Student, Voronezh State Institute of Arts, (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-1050-8858**, a.konivets@bk.ru



О.П. САЙГУШКИНА

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8343-4397*

Игорь Левит. Творческий облик пианиста

В статье предпринята попытка обрисовать творческий облик и раскрыть существенные особенности исполнительского искусства немецкого пианиста, уроженца Горького (Нижний Новгород) Игоря Левита (род. 1987). Продолжатель традиций русской исполнительской школы, Левит занимался под руководством матери, получившей музыкальное образование в классе Берты Маранц, ученицы Г. Нейгауза. Впоследствии юноша обучался у видных европейских педагогов-музыкантов. Особо подчеркивается разносторонность интересов артиста, его стремление к освоению больших пластов фортепианного репертуара, интенсивность творческой жизни. За последнее десятилетие пианист записал для лейбла *Sony Classical* несколько альбомов, включающих в себя выдающиеся произведения мировой фортепианной классики и редко звучащие сочинения: Гольдберг-вариации Баха, Вариации на тему Диабелли Бетховена, Партиты Баха, все бетховенские сонаты, 24 прелюдии и фуги Шостаковича, “36 Variations on *The People United Will Never Be Defeated!*” Ф. Ржевского, *Passacaglia On DSCH* Р. Стивенсона и многое другое.

Его интерпретации раскрывают с новых позиций содержательные и стилевые особенности известных произведений и закладывают новые традиции исполнения редко звучащей музыки. Обширность и стилистическое многообразие репертуара особенно ярко были продемонстрированы пианистом в «домашних» концертах в период карантина. Выявлены отличительные особенности исполнительского искусства Левита: естественность, отточенное и одухотворённое мастерство, непрерывность и текучесть музыкального времени. Пианистические жесты артиста – лёгкие, воздушные, пластичные, наполненные экспрессией – точно отражают внутренние образные смыслы произведений. На концертной эстраде пианист налаживает непрерывное живое общение со слушателем, а также с оркестрантами во время исполнения концертов без дирижёра, транслируя свое чувство музыки посредством звучания, телодвижений, мимики. В его манере сценического поведения все без исключения пианистические действия и звуковые результаты обусловлены интенсивным проживанием музыки.

Ключевые слова: исполнительское искусство, экспрессия, содержательность, пианистический жест, обновление традиций.

Для цитирования / For citation: Сайгушкина О.П. Игорь Левит. Творческий облик пианиста // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 127–136. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.127-136

OLGA P. SAIGUSHKINA

*Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory, St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8343-4397*

Igor Levit. The Creative Appearance of the Pianist

The article attempts to outline the creative appearance and reveals the essential peculiarities of the performing art of the German pianist, a native of Gorky (Nizhny Novgorod) Igor Levit (born in 1987). A follower of the Russian performing school traditions, Levit studied under the instruction of his mother, who had received a musical education in the class of Bertha Marantz, Neuhaus' student. Subsequently, the young man studied with prominent European music teachers. The article particularly emphasizes the versatility of the artist's interests, his desire to master large layers of the piano repertoire, and the intensity of his creative life. Over the past decade, the pianist has recorded several albums for the *Sony Classical* label, including outstanding works of world piano classics and rarely heard compositions: Goldberg-Bach's variations, Variations on the theme of Beethoven's Diabelli, Bach's Partitas, all Beethoven's sonatas, 24 preludes and fugues by Shostakovich, "36 Variations on the theme *The United People Will Never Be Defeated!*" by F. Rzewsky, *Passacaglia On DSCH* P. Stevenson and much more.

His interpretations from new positions reveal the content and stylistic peculiarities of famous works and lay down new traditions of performing rarely heard music. The vastness and stylistic diversity of the repertoire were especially vividly demonstrated by the pianist in «home» concerts during the quarantine period. The article reveals distinctive peculiarities of Levit's performing art: naturalness, honed and inspired skill, continuity and fluidity of musical time. The artist's pianist gestures – light, airy, plastic, filled with expression – accurately reflect the inner figurative meanings of the works. On the concert stage, the pianist establishes continuous lively communication with the listener, as well as with the orchestra during the concerts performance without a conductor, expressing his feeling of music through sound, body movements, facial expressions. In his manner of stage behavior, without exception, all pianist actions and sound results are due to the intense feeling of music.

Keywords: performing art, expression, content, pianistic gesture, renewal of traditions.

С каждым годом всё чаще в среде профессионалов-музыкантов и в широкой аудитории ценителей фортепианного искусства звучит имя Игоря Левита. Новые имена на пианистическом небосклоне – это не только свежие и яркие впечатления, более важным итогом знакомства с молодым музыкантом становятся его новые подходы к интерпретации, иное осмысление стилевых особенностей исполняемых сочинений. В репертуаре Левита представлены наиболее популярные произведения мировой классики, играя которые, он, на первый взгляд, не

выходит за рамки традиций. Но чуткий слушатель безошибочно распознает новые смысловые оттенки и особенный, присутствующий только Левиту психологический подтекст в интерпретациях известных произведений. Левит и сам закладывает традиции исполнения, представляя на суд публики новейшую музыку, в том числе для него написанную и ему посвящённую, а также предлагает собственные художественные решения, играя редко звучащие в силу их протяжённости и сложности опусы. Начав заниматься на фортепиано в трёхлетнем возрасте, он к своим 35 годам



проделал огромный путь, оценивая результаты которого Левита можно с полным основанием отнести к наиболее заметным фигурам фортепианного исполнительства своего поколения.

Уроженец Нижнего Новгорода (тогда ещё Горького), в восьмилетнем возрасте Игорь переехал с семьей в Германию. В Европе пианиста сравнивают с молодым Рихтером и, наверное, можно понять, почему возникают такие ассоциации. Мать Игоря Елена Левит, в настоящее время преподающая в Ганноверской Высшей школе музыки, является ученицей Берты Маранц – воспитанницы Г. Нейгауза. Содержательность, масштабность, благородство, лиричность, культура звука – все эти основы нейгаузовской школы, скорее всего, были впитаны музыкальным ребёнком на уровне подсознания. В возрасте шести лет он уже выступал в сопровождении Симфонического оркестра Нижегородской филармонии с концертом Генделя. «Сама Берта Соломоновна, – вспоминает Левит, – кстати, училась в знаменитой одесской Школе Столярского – как Ойстрах и Гилельс. То, что называют “русской исполнительской школой”, в которую вписывается и “школа советская”, – это всё очень здорово. Но я не придаю какого-то особого значения тому, кто я, откуда я, какая у меня национальность, к какой школе я принадлежу или не принадлежу. Важно, что я знаю о своих корнях» [7].

Повезло ему с педагогами и в дальнейшем: в совсем юном возрасте после победы на конкурсе в Тель-Авиве его заметил Ханс Лейграф, у которого Левит и начал брать уроки в зальцбургском Моцартеуме, затем в Ганновере мальчик учился у Бернда Гетцке, основателя Института раннего развития музыкальных дарований. Одним из консерваторских педагогов Левита стал Карл-Хайнц Каммерлинг, он заложил академические основы пи-

анизма Игоря. К современной музыке Ст. Вольпе, М. Фельдмана, К. Сорабджи и других приобщил его Матти Раекаллио. В дальнейшем стремление играть нечасто звучащую музыку сблизило Левита и выдающегося канадского пианиста Марка-Андре Амлена, с которым они выступают теперь в фортепианном дуэте. Ещё один педагог – венгерский клавесинист Лайош Роваткаю – пробудил в Левите интерес к историческому исполнительству. Возможно, именно поэтому звук его рояля столь разнообразен и, как отмечают критики, даже напоминает иногда хаммерклавир. Левит говорит: «Мне важно, чтобы, притрагиваясь к клавиатуре, я понимал, куда этот звук *меня ведёт* [курсив автора]. <...> Я очень люблю рояль, поэтому я вместе с инструментом как бы “путешествую” [курсив автора] по музыкальной ткани того или иного сочинения» [там же].

Оканчивая Ганноверскую Высшую школу музыки и театра, Левит исполнил бетховенские Вариации на тему Диабелли, получив самый высокий балл в истории этого учебного заведения. Впечатляющая карьера, включающая гастрели по всему миру, помогла ему в 2019 году занять должность профессора в своей *Alma Mater*.

Помимо побед на конкурсах¹, выступлений в камерных и симфонических концертах с лучшими музыкантами и симфоническими коллективами Левит завоевывает признание своими записями. Первой его дерзкой и масштабной заявкой о себе стала запись в 2012 году пяти последних сонат Бетховена². Алекс Росс, постоянный обозреватель американского журнала “The New-Yorker” и автор известной книги «Дальше – шум. Слушая XX век», писал: «Несколько месяцев назад появление дебютной пластинки на лейбле *Sony Classical* привело меня в скептическое настроение. На обложке был изображён

хорошо одетый молодой человек, склонившийся над роялем и лениво водящий пальцами по клавишам. <...> Какой преждевременно раскрученный выскочка мог представиться таким образом? Через несколько минут я был ошеломлён. Это была игра, полная технического блеска, звукового очарования, интеллектуального драйва и неуловимого качества, которое немцы обозначают словом *Innigkeit*, или «внутреннее» [5].

Диски с этой великолепной записью сразу сделали Левита знаменитым. На сегодняшний день Игорь Левит – обладатель премии «Эхо-классик (2014), премии Гилмора (2018), титула «Инструменталист года» Королевского филармонического общества (2018) и других престижных наград. Он также назначен художественным руководителем Академии камерной музыки и фестиваля “Standpunkte” Гейдельбергского весеннего фестиваля [2].

Второй альбом (*Sony Classical*, 2014) включает в себя партиты Баха³, третий (*Sony Classical*, 2015) содержит три диска с тремя масштабными циклами вариаций: Гольдберг Баха, Диабелли Бетховена и “36 Variations on *The People United Will Never Be Defeated!*” («Объединённый народ никогда не будет побеждён!») Фредерика Ржевского⁴ (с ним Левит поддерживает дружеские отношения ещё со студенческих времён; он написал два сочинения специально для Левита).

Четвёртый альбом под названием “*Life*”⁵ (*Sony Classical*, 2018) обозреватели музыкального раздела “*The Guardian*” назвали «Трансцендентальной медитацией пианиста о горе» [1]. Опусы Баха, Бузони, Шумана, Листа и Вагнера, соседствующие с сочинениями Билла Эванса и Ржевского, подобраны в соответствии с переживаниями пианиста по поводу трагической гибели друга – немецкого художника Ханнеса Мальте Малера.

Пятый альбом с записью всех сонат Бетховена⁶ (*Sony Classical*, 2019) стал выдающимся достижением Левита. За эту работу пианист был назван артистом года по версии *Gramophone* 2020.

В сентябре 2021 года произошло ещё одно знаменательное событие: вышел в свет шестой двухдисковый альбом Левита под названием “*On DSCH*”. Он содержит новое прочтение знаменитого цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, отличающееся сдержанностью, абсолютной звуковой ясностью и выверенностью, прозрачностью всех пластов фактуры, великолепной пианистической «выделкой», отсутствием ложной «истовости» и эмоционального нажима. Интерпретация Левита ярко проявляет присущее музыке Шостаковича этическое начало, духовную наполненность, возвышенность чувств. Этот диск также знакомит с ещё одним – монументальным и весьма редко звучащим опусом. Это *Passacaglia On DSCH* британского композитора Рональда Стивенсона (1928–2015)⁷. В сочинении Стивенсона, длящемся час с четвертью, наглядно прослеживаются признаки постмодернизма [4] – оно изобилует отсылками к жанровым и культурным моделям разных эпох, несёт следы стилевых воздействий, которые композитор испытал в течение своей долгой творческой жизни. Отдельные части этого сочинения являются музыкальным напоминанием об исторических событиях XX века⁸. Одна из них – Вариации на тему «Мир, хлеб и земля» (1917) – посвящена русской революции, в другой отражена трагедия Холокоста времён Второй мировой войны.

Стивенсон писал Пассакалию с декабря 1960 года по май 1962 года. Вероятно, жизнь музыкальных идей продолжалась в сознании композитора и после завершения основного корпуса сочинения, так как два новых раздела были добавлены буквально



в день премьеры, проведённой самим автором 10 декабря 1963 года. Копию партитуры сочинения, посвящённого Дмитрию Шостаковичу, Стивенсон преподнёс своему вдохновителю ещё до её публичного исполнения – в 1962 году на Эдинбургском фестивале.

Основой всей музыкальной ткани сочинения является знаменитая «музыкальная подпись» Шостаковича. В Пассакалии использован очень разноплановый по жанровым, стилистическим признакам и содержанию наполнению материал. Даже если просто перечислить названия некоторых разделов (Сонатное *Allegro*, Вальс в форме рондо, Прелюдия, Сарабанда, Менуэт, Гавот, Фантазия, Ноктюрн, Симфонический марш, Фанданго... Есть и оммаж Баху – тройная fuga, одна из тем которой строится на ВАСН), становится ясно, почему произведение исполняется редко – не всякий пианист может позволить себе взяться за столь масштабную работу. Разумеется, по отдельности все эти жанры знакомы любому пианисту, однако, в Пассакалии перед исполнителем стоят непростые задачи объединить эти разнообразные образы по смыслу, выстроить по форме, что весьма непросто осуществить в таком протяженном опусе, отражающем всё многообразие и непредсказуемость явлений окружающей жизни. Игорь Левит блестяще справился с этими задачами.

Одним из первых, кроме самого автора, кто сыграл и записал Пассакалию, был Джон Огдон. Игорь Левит исполнил два монументальных сочинения публично, а затем записал их на CD, названном “On DSCH”.

В 2020 году Левит порадовал своих читателей альбомом с записью духовной музыки, названным “Encounter”⁹. В него включены 16 Хоральных прелюдий Баха, цикл из четырёх песен для баса и фортепиано Брамса (*Vier Ernste Gesänge*, Op. 121)

и Священный мотет для смешанного хора без сопровождения Регера (*Nachtlied*, Op. 138/3 – *Ziemlich Langsam*).

Интенсивность, с которой пианист живёт и работает, постоянно расширяя свой репертуар, давая множество концертов, выпуская новые альбомы, особенно впечатлила в период пандемии. Иначе как артистическим подвигом не назовёшь его «домашние концерты», которые транслировались в *Twitter* и *Instagram* с 12 марта по 24 мая 2020 года. За этот краткий период было сыграно пятьдесят две полноценных программы¹⁰. Диапазон интересов и возможностей музыканта поражает: Бах, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Шопен, Алькан, Лист, Брамс, Регер, Хиндемит, Сати, Малер (переложения Адажиетто из Пятой симфонии и Адажио Десятой), Бузони, Чайковский, Мусоргский, Шостакович, Прокофьев, Стивенсон, Ржевский, Джоппин, Болком и другие. Один из концертов прошёл в берлинском дворце Бельвю¹¹ по приглашению Франк-Вальтера Штайнмайера, сказавшего перед трансляцией слова благодарности и подчеркнувшего, насколько важна для людей во время пандемии такая поддержка. В завершение этой серии в ночь с 30 на 31 мая 2020 года состоялось 15-часовое живое выступление Левита с опусом Эрика Сати “Vexations”, которое также транслировалось через Интернет (согласно инструкции в нотном тексте, тему нужно повторить 840 раз).

Исполнительская манера Левита отличается, прежде всего, естественностью (его любимое слово!), от него исходит пьянящее ощущение свободы, этакой вызывающей лёгкую зависть «незашоренности». Кто-то воспринимает его поведение как дерзкое, но на самом деле в пианистической повадке Левита, во всём его исполнительском облике проявляется здоровая, мощная игра жизненных сил и счастье

общения с музыкой, что вкупе с отточенным и одухотворённым мастерством действует на публику неотразимо. Левит пребывает в «состоянии потока», если воспользоваться термином Михая Чиксентмихайи [8]. Качества, которыми обычно описывают это состояние, – глубокая концентрация, полная погружённость в игру, доставляющую максимум удовольствия, чувство лёгкости, радости, уверенности в себе и счастья – это точное воссоздание творческого состояния Левита за роялем.

Особенно привлекательно в его искусстве то ощущение непрерывности и текучести музыкального времени, которое не покидает пианиста во время исполнения ни на мгновение. Совершенно спонтанно он подчёркивает эту временную напряжённость движениями тела и рук, порождая абсолютно убедительную аналогию со стремительным и неостановимым перемещением в потоке. В медленных темпах устремлённость вперёд и пластичность ощущаются ещё сильнее. Пожалуй, в этом отношении его даже трудно сравнить с кем-либо из нынешних пианистов. Дело в том, что жесты Левита направлены не столько на то, чтобы подчеркнуть важность и выразительность какого-то момента, как это бывает практически у всех исполнителей и тем самым, на доли секунды словно бы притормозить ток музыки – тут на память сразу приходит «воздетая к небесам» левая рука Глена Гульда. Наоборот, все его жесты способствуют вовлечению слушателя в это бесконечное «струение» времени в музыкальном произведении.

Профессионалу, сидящему в зале, пианистический жест артиста на эстраде может сказать очень многое. Качество звука, как известно, определяется ещё до прикосновения к клавише, как говорят, звук рождается в надклавиатурном пространстве. Движения и жесты Левита очень разно-

образны: то он наклоняется к клавиатуре вплотную, чуть не утыкаясь в неё носом, словно рассматривая в лупу те абсолютно филигранные по звучности пассажи, которые «рассыпаются бисером» из-под его пальцев, то откидывается назад и делает активный широкий взмах, а то и привстаёт с банкетки. Когда интервьюер отметила его по-балетному свободную смену позиций за роялем и сравнила с кентавром, составляющим одно целое со своим инструментом, он был очень доволен и прокомментировал это так: «...моё тело движется туда, куда его “тянет” звук – то к клавиатуре, то к оркестру. Закреплённой позиции у меня нет» [7].

Играя с оркестром без дирижёра, Левит не просто подаёт знаки кивком головы или взглядом, – всем своим обликом он транслирует своё чувство музыки, налаживая непрерывное оживлённое общение с оркестрантами, которые отвечают ему полной взаимностью. Он обращается не столько к сознанию, сколько к каким-то архетипическим свойствам природы музыкантов, к моделям исполнительской деятельности, складывавшимся на протяжении веков. В настоящее время возродилась и упрочилась традиция игры инструментальных концертов без дирижёра, причём таким образом исполняются не только барочные и классические концерты, но иногда и масштабные романтические полотно. Какую роль при этом играет пианист и кому, собственно говоря, принадлежит интерпретация? Левит отвечает на этот вопрос так: «...я всё время аккомпанирую оркестру. Ну, процентов на шестьдесят пять. Не он мне, а я ему. И я не собираюсь ломать эту причудливую оркестровую “раму”, чтобы заинтересовать публику собой – вот, посмотрите на мою правую руку, на мою левую руку! Просто я так слышу текст, который на сцене как бы прилюдно читаю» [7].



В его манере эстрадного поведения нет ничего такого, что не было бы обеспечено внутренним смыслом и обусловлено интенсивным проживанием музыки. Если и можно говорить о «жестах на публику», то только с той оговоркой, что таким способом Левит выражает себя и вовлекает присутствующих в происходящее действо. Действо – точное слово, поскольку Левит постоянно играет – и пианистически, и актёрски, это его природное состояние. Это отнюдь не плохой актёрский наигрыш, который нередко, что греха таить, подменяет собой подлинное переживание не только у актёров, но и у пианистов, это именно правдивое действование «в предлагаемых обстоятельствах», в которое веришь, переживая вместе с исполнителем это по-детски свежее чувство радости игры.

Но иногда исполнительский театр Левита становится экспериментальным, как, например, в видеофайле, названном «Джем – Igor Levit Shred»¹². *Shred* можно перевести как «нарезка», «шинковка». На несколько хулиганское обращение со Вторым концертом Бетховена Левита, возможно, натолкнуло воспоминание о совершенно «сумасшедших» каденциях, встроенных в Хаммерклавир Бетховена Фредериком Ржевским, который когда-то его исполнял. А может, Левит хотел воспроизвести кусочек нашей звуковой реальности, когда один на другой накладываются совершенно не совмещающиеся звуковые пласты.

Возникает ассоциация с Вариациями на тему Паганини Марка-Андре Амлена, где в спокойное течение одиннадцатой вариации «через каждые пару тактов неожиданно вторгаются фрагменты чарльстона, сальсы, а то и просто какие-то бравурные аккорды. Как указано в примечании, всё это надлежит играть в нужном характере и темпах, переключаясь мгновенно. Эффект должен быть подобен тому, какой

возникает, когда быстро крутишь ручку настройки радиоприёмника и попадаешь каждый раз на новую музыку» [6, с. 70]. Можно вспомнить и эксперименты Пьера-Лорана Эмара, который в своих программах-коллажах загадывает знатокам загадки, комбинируя пьесы таким образом, «чтобы они переходили друг в друга, и не всегда было бы ясно, где одна, а где другая (Бетховен, Кейдж, Шуман, Скарлатти, Штокхаузен)» [9].

Критики толкуют об «антидекларативности» и интровертности искусства Левита, но хочется уточнить, что эти качества парадоксальным образом сочетаются с эмоциональной открытостью музыканта, мгновенно устанавливающего контакт с аудиторией. Он держится очень непринуждённо, иногда предваряя свои концерты разговором об исполняемой музыке. Ещё более раскованно пианист ведёт себя, играя в небольших помещениях, таких как книжные магазины, а то и вовсе на улице, участвуя в разного рода акциях, давая многочисленные интервью, рассказывая без утайки, например, о том, как работал над сонатами Бетховена. «Открытые глаза и открытое сердце» – эти слова, встречающиеся в заголовках статей о Левите, определяют его взгляд на жизнь.

Другие «жесты» характеризуют активную гражданскую позицию молодого музыканта, получившего даже прозвище «Политически темперированный Левит» [3]. Он не запирается в «башне из слоновой кости», а активно выражает своё мнение в социальных сетях, выступая против расизма, антисемитизма, ультраправой политической партии «Альтернатива для Германии», вследствие чего не раз получал электронные письма с угрозами. Левит также энергично поддерживает своим искусством акции, направленные на защиту природы, являясь членом партии «Зелёных». В одном из видео Левит играет на

фортепиано на фоне очень грустного пейзажа – буквально на глазах в Германии вырубаются и исчезают целый лесной массив¹³.

Левит продолжает здесь традицию «экологически ориентированного искусства», которая стала особенно заметной в последние пару десятилетий. Так, например, очень популярно в Интернете видео акции, организованной *Greenpeace*: Людовико Эйнауди исполняет свою оригинальную композицию “Elegy for the Arctic” на рояле, установленном на ледяной платформе, которая неспешно плывет в Северном Ледовитом океане в окружении тающих и рушащихся айсбергов¹⁴. Так что Левит идёт по уже проторённой дороге, но действует в собственной оригинальной манере.

Российские слушатели познакомились с Игорем Левитом благодаря инициативе Теодора Курентзиса, пригласившего артиста выступить в симфонических концертах. В декабре 2018 года в БЗК была исполнена «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова с оркестром *musicAeterna* под управлением Т. Курентзиса, а в январе 2019-го в Зарядье прозвучал Пятый концерт Бетховена с Мюнхенским камерным оркестром под управлением Клеменса Шульдта. В интервью пианист сказал:

«Мои нынешние выступления в России много значат. Свой первый концерт я здесь сыграл, когда мне было шесть лет. <...> С тех пор не был тут семнадцать лет. <...> За эти выступления я “пережил” как нечто особенное московскую публику – степень её концентрации просто невероятная, за вычетом звона нескольких мобильных телефонов, люди открыты, внимательно слушают» [7]. 4 июля 2019 года немецкий пианист выступил также на сцене Большого зала Санкт-Петербургской академической филармонии имени Д.Д. Шостаковича, исполнив Второй фортепианный концерт С. Прокофьева с маэстро Юрием Темиркановым и Заслуженным коллективом России на закрытии концертного сезона и завершении XIV Международного фестиваля «Музыкальная коллекция». Хочется выразить надежду, что выступления Игоря Левита – оригинально мыслящего, тонко чувствующего, представляющего в своих интерпретациях самобытные концепции, ищущего новые формы общения со слушателем, открывающего для себя и слушателя всё новые страницы фортепианного репертуара, станут в России регулярными и ценители музыкального искусства смогут наблюдать за развитием его блестящей артистической карьеры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На Международных конкурсах: пианистов имени Артура Рубинштейна в Тель-Авиве, имени Марии Каллас в Афинах, пианистов в Хамамацу.

² Beethoven: The Late Piano Sonatas Igor Levit КЛАССИКА · 2013 // URL: <https://music.apple.com/ru/album/beethoven-the-late-piano-sonatas/669189760> (дата обращения: 20.06.2022).

³ Bach: Partitas, BWV 825-830 Igor Levit КЛАССИКА · 2014 // URL: [https://music.apple.com/ru/album/bach-partitas-](https://music.apple.com/ru/album/bach-partitas-bwv-825-830-igor-levit/1030148687)

[bwv-825-830/902379657](https://music.apple.com/ru/album/bach-partitas-bwv-825-830-igor-levit/1030148687) (дата обращения: 06.06.2022).

⁴ Bach, Beethoven, Rzewski Igor Levit КЛАССИКА · 2015 // URL: <https://music.apple.com/ru/album/bach-beethoven-rzewski/1030148687> (дата обращения: 06.06.2022).

⁵ Igor Levit. Life // URL: <https://music.apple.com/ru/album/life/1418067775> (дата обращения: 05.06.2022).

⁶ Beethoven: Complete Piano Sonatas. Igor Levit КЛАССИКА · 2019 // URL: <https://music.apple.com/ru/album/beethoven-complete-piano-sonatas-igor-levit/1418067775>



com/ru/album/beethoven-complete-piano-sonatas/1472274311 (дата обращения: 06.06.2022).

⁷ Igor Levit. On-dsch // URL: <https://music.apple.com/ru/album/on-dsch/1568819412> (дата обращения: 06.06.2022).

⁸ В диссертации, посвященной Р. Стивенсону, М. Гассер отмечает, что социально-политические ссылки и исторические аллюзии буквально переполняют Пассакалью на DSCН – работу, «которая представляла собой такой политический провокационный акт, что привела к полицейскому рейду». См.: Gasser M. Ronald Stevenson, composer-pianist: an exegetical critique from a pianistic perspective. 2013 (Гассер М. Рональд Стивенсон, композитор-пианист: экзегетическая критика с пианистической точки зрения) // URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/694> (дата обращения: 18.06.2022).

⁹ Encounter Igor Levit КЛАССИКА · 2020 // URL: <https://music.apple.com/ru/album/encounter/1523752339> (дата обращения: 18.06.2022).

encounter/1523752339 (дата обращения: 18.06.2022).

¹⁰ Перечень программ концертов доступен по ссылке: URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=11068.0> (дата обращения: 27.05.2022).

¹¹ Igor Levit. Hauskonzert, live at Schloss Bellevue Berlin. // URL: <https://www.youtube.com/watch?lC8DBTfJl90> (дата обращения: 27.05.2022).

¹² Igor Levit Shred. // URL: https://www.youtube.com/watch?v=9JUrz0_69M0 (дата обращения: 26.05.2022).

¹³ Левит И. Концерт в лесу Данненрёдер // URL: https://vk.com/video-67991642_456258281 (дата обращения: 27.05.2022).

¹⁴ Эйнауди Л. Elegy for the Arctic // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2DLnhdnSUVs> (дата обращения: 26.05.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Игорь Левит – обзор жизни – трансцендентальная медитация пианиста о горе // URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.68b315f2-630b70a0-ae993594-4722d776562/ <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/11/igor-levit-life-review-pianists-transcendental-meditation-on-grief> (дата обращения: 31.05.2022).

2. Игорь Левит. Персоны. Биография // Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д.Д. Шостаковича. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/230964/> (дата обращения: 28.05.2022).

3. Политически темперированный Левит // URL: <https://jewish.ru/ru/events/israel/3105/> (дата обращения: 26.05.2022).

4. Постмодернизм // Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

5. Росс А. Пианист Игорь Левит играет позднего Бетховена // URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/14/seance-3> (дата обращения: 25.05.2022).

6. Сайгушкина О. Марк-Андре Амлен // Музыкальная Академия. 2017, № 4. С. 68–75.

7. Черемных Е. Игорь Левит: «Мне очень важно состояние самодоверия» // Музыкальная жизнь, 26.03.2019. URL: <https://muzlifemagazine.ru/igor-levit-mne-ochen-vazhno-sostoyani/> (дата обращения: 26.05.2022).

8. Чиксентмихайи М. Поток: Психология оптимального переживания / перев. с англ. Е. Перовой. М.: Смысл: Альпина нон-фикшн, 2011. 461 с. // URL: <https://www.bookvoed.ru/files/3515/21/28/25.pdf> (дата обращения: 26.05.2022).

9. Эмар Пьер-Лоран. «У меня своя стратегия» / интервьюер И. Овчинников. 10.01.2012 // URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes (дата обращения: 27.05.2021)

10. Gasser M. Ronald Stevenson, composer-pianist: an exegetical critique from a pianistic perspective. 2013. // URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/694> (18.06.2022).

Об авторе:

Сайгушкина Ольга Павловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8343-4397**, olgasaigush@mail.ru

REFERENCES

1. *Igor' Levit – obzor zhizni – transtsendental'naya meditatsiya pianista o gore* [Igor Levit – Life Review – The Pianist's Transcendental Meditation on Grief]. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.68b315f2-630b70a0-ae993594-722d776562/ <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/11/igor-levit-life-review-pianists-transcendental-meditation-on-grief> (31.05.2022).
2. Igor' Levit. Persony. Biografiya [Igor Levit. Personae. Biography]. *Sankt-Peterburgskaya akademicheskaya filharmoniya imeni D.D. Shostakovicha* [St. Petersburg D.D. Shostakovich Academic Philharmonic]. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/230964/> (28.05.2022).
3. *Politicheski temperirovannyi Levit* [Politically Tempered Levit]. URL: <https://jewish.ru/ru/events/israel/3105/> (26.05.2022).
4. Postmodernizm [Postmodernism]. Akopyan L. *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of XX century. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
5. Ross A. *Pianist Igor' Levit igraet pozdnego Betkhovena* [Pianist Igor Levit Plays Late Beethoven]. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/04/14/seance-3> (25.05.2022).
6. Saygushkina O. Mark-Andre Amlen [Marc-André Amlen]. *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy]. 2017, No. 4, pp. 68–75.
7. Cheremnykh E. Igor' Levit: «Mne ochen' vazhno sostoyanie samodoveriya» [Igor Levit: “The state of Self-confidence is Very Important to Me”]. *Muzykal'naya zhizn'*, 26.03.2019 [Musical Life, 26.03.2019]. URL: <https://muzlifemagazine.ru/igor-levit-mne-ochen-vazhno-sostoyani/> (26.05.2022).
8. Chiksentmikhay M. Potok: Psikhologiya optimal'nogo perezhivaniya [Flow: The Psychology of Optimal Experience]. Translated from English by E. Perova. Moscow: Smysl: Al'pina non-fikshn, 2011. 461 p. // URL: <https://www.bookvoed.ru/files/3515/21/28/25.pdf> (26.05.2022).
9. Emar P'er-Loran. «U menya svoya strategiya» [Emar Pierre-Laurent. “I Have My Own Strategy”]. Interviewer I. Ovchinnikov. 10.01.2012 URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes (data obrashcheniya: 27.05.2021)
10. Gasser M. *Ronald Stevenson, composer-pianist: an exegetical critique from a pianistic perspective. 2013.* // URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/694> (18.06.2022).

About the author:

Olga P. Saigushkina, PhD (Arts), Professor at the General Course and Methods of Piano Teaching Department, N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (190068, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8343-4397**, olgasaigush@mail.ru





ДИН ЖУН

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5745-2062*

Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня

В статье рассматривается отражение в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» (牡丹亭, 1998) характерных особенностей китайского традиционного музыкального театра *куньцзюй* (昆曲) на уровне сюжета, сценического решения, актёрской игры, костюма, музыкального языка, инструментария, вокальных техник. Рассмотрено возникновение *куньцзюй*, судьба этого театра в XX веке. Отмечено, что *куньцзюй* имеет свою уникальную систему исполнения, отличительными чертами которой являются мягкие, плавные движения, гармоничное сочетание особого стиля пения и танца. Выявлено участие композитора в постановках аутентичных спектаклей *куньцзюй*, подчёркивается значение его личного опыта работы в традиционном театре. Основной особенностью оперы «Пионовая беседка» является сочетание принципов театра *куньцзюй*, западной оперы и инструментального театра. При этом очевидна ориентация композитора на особенности театра *куньцзюй*. Автор статьи, владея академическим вокальным искусством, отдельное внимание уделяет особенностям сочетания вокальных техник: *bel canto* и *куньцзюй* в опере Тань Дуня.

Ключевые слова: Тань Дунь, китайская опера, *куньцзюй*, «Пионовая беседка», вокальные техники, стиль пения, органическая музыка.

Для цитирования / For citation: Дин Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 137–145. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.137-145

DING RONG

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5745-2062*

Chinese Kunqu Musical Theater Traditions in the Opera “Peony Pavilion” by Tan Dun

The article considers the reflection of the Chinese traditional musical theater *kunqu* (昆曲) peculiarities in Tan Dun’s opera “Peony Pavilion” (牡丹亭, 1998) at the level of plot, stage design, acting, costume, musical language, instrumentation, vocal techniques. The emergence of *kunqu*, the fate of this theater in the XX century has been considered. *Kunqu is noted to have its own unique performance system and style, the distinctive features of which are soft, smooth movements, a harmonious combination of singing and dancing special style.* The article reveals the composer’s participation in producing authentic *kunqu* performances, emphasizes the importance of his personal experience in the traditional theater. The main peculiarity of the opera “Peony Pavilion” is the

combination of the *kunqu* theater principles, Western opera and instrumental theater. At the same time, the composer's understanding of the peculiarities of the *kunqu* theater is obvious.

The author of the article, being master of the vocal art, pays special attention to the peculiarities of vocal techniques combination: *bel canto* and *kunqu* in the Tan Dun's opera.

Keywords: Tan Dun, Chinese opera, *kunqu*, Peony Pavilion, vocal techniques, singing style, organic music.

Произведения широко известного современного китайского композитора Тань Дуня (谭盾, р. 1957)¹ звучат в разных странах. Его музыкальный театр, синтезирующий традиции Востока и Запада, представляет чрезвычайно интересную и недостаточно исследованную на сегодняшний день область, что определяет актуальность выбранной темы исследования.

Специфика и история театра *куньцзюй* (昆曲, «кунь[шаньские] мелодии»), его эстетика рассмотрены в работах крупнейших специалистов по китайской музыкальной драме Чжан Гэна (张庚) и Го Ханьчэна (郭汉城) [14], фундаментальной монографии Ху Цзи (胡忌) и Лю Чжичжуна (刘致中) [7], трудах Гун Лицзюня (龚丽君), Ян Хэпина (杨和平) [6; 11] и др. В отечественной науке можно отметить работы Туяны Будаевой, в которых подчёркнута роль этого театра в процессе формирования более известной и широко распространённой пекинской оперы (цзинцзюй 京剧, «столичный театр») [1; 2]. Взаимодействие творчества Тань Дуня с театром *куньцзюй* пока специально не изучено, поэтому целью данной статьи будет исследование преломления традиций *куньцзюй* в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» («Мудань тин» 牡丹亭, 1998).

Куньцзюй, возникший в XVI веке, обобщил достижения традиционного театра, предыстория которого восходит ещё к шаманским ритуалам эпохи Шан (XVII–XV века до н. э.). Во время династии Юань (1271–1368) появляются спек-

такли *юань цзацзюй* (元杂剧, «юаньские смешанные спектакли»), в южной разновидности которых (*наньси* 南戏, «южные представления») выделяется куньшаньский напев (*куньшаньцян* 昆山腔) [6, с. 26], сыгравший основополагающую роль в становлении профессионального музыкального театра *куньцзюй*.

В конце эпохи Мин (1368–1664) спектакли *куньцзюй*, представляющие высокое искусство – *яюэ* (雅乐), «элегантную драму» (雅部), вошли в придворный быт. В то же время они распространились на севере и стали принятыми всем сообществом [8, с. 65–66]. Во время правления императора Ваньли (1563–1620) популярность *куньцзюй* резко возросла, было создано большое количество превосходных пьес. Труппы *куньцзюй*, организованные семьями литераторов и дворян, оказались многочисленными; их спектакли были более изысканными по сравнению с любительскими представлениями народных трупп, которые также являлись важной частью *куньцзюй* периода Мин [14, с. 89–90].

Процветание *куньцзюй* соответствовало образу жизни и художественным интересам учёного сословия, но ко времени правления императора Цяньлуна (1736–1796 г.) этот театр потерял свою популярность. Его возрождение началось только в прошлом столетии. В настоящее время в Китае существует восемь трупп *куньцзюй*, общее число исполнителей составляет чуть более тысячи человек [7, с. 6]. Многие жанры китайского традиционного театра



(в том числе пекинская опера) были разработаны на основе *куньцзюй*².

Будучи искусством синтетическим, *куньцзюй* занимает важное место в истории китайской литературы, музыки и танца. В его рамках была сформирована система исполнения, характерной особенностью которой являются мягкие, плавные движения, гармоничное сочетание особого стиля пения (далее подробно), танца и движения. В качестве отличительной черты этого театра отмечен стиль *шуймодяо* (水磨调, «отшлифованный водой мотив»), которому присущи изысканная, изящная мелодика и тонкости более плавного интонирования слов. Его создателем считают музыканта и певца XVI века Вэй Ляньфу (魏良辅). Т. Будаева также отмечает особую роль литературно-драматической формы *чуаньци* (传奇, «передающая удивительное») в театре *куньцзюй* [1, с. 28].

Пять групп персонажей, представляющих в *куньцзюй* определённую систему, включают в себя: мужские — *шэн* (生, герои), женские — *дань* (旦, героини), мужские персонажи в гриме *цзин*

(净, «загримированные»), персонажи *чоу* (丑, «комики»), перешедшие позднее в *пекинскую оперу*, и не вошедшие в неё *мо* (末) — группа пожилых мужских персонажей, а также *вай* (外), *те* (贴), известные только по историческим источникам. [9, с. 45–46].

Костюмы актёров *куньцзюй*, соответствующие эпохе Мин, красочные и символические, яркий грим можно без преувеличения считать настоящим произведением искусства. Они помогают раскрывать амплуа персонажа, его эмоции. Например, с помощью длинных белых шёлковых «струящихся рукавов» *шуйсю* (水袖) актёры могут создавать различные образы: если человек кланяется, одна рука подтягивает рукав другой, чтобы показать вежливость и уважение; если при этом закрывается лицо, то такой приём может указывать на печаль, застенчивость героя; нежно вытирать глаза рукавом означает вытирать слезы и т. д. [13, с. 12]. Основные черты грима *куньцзюй*, как правило, преувеличены и символически, яркие цвета, раскрашенные лица перешли в дальнейшем в пекинскую оперу.



Ил. 1 Рукава *шуйсю*.
(фото из открытых источников)

Музыкальная сторона спектакля строится на основе *цюйпай ти* 曲牌体, «система *цюйпай*») — многочисленных инструментальных мелодий и напевов, которые служат своеобразными формулами-клише (термин Т. Будаевой). Основанные на традиционных ангемитонных звукорядах южных районов Китая, мелодии *куньцюй* характеризуются спокойным темпом, плавным мелодическим рисунком, регулярным метром (4/4), а «длинные музыкальные фразы» соответствуют «широким распевам поэтического текста». [1, с. 95–97].

В составе оркестра в эпоху Мин звучали: характерная для *куньцюй*, ведущая мелодию флейта *цюйди* (曲笛), *шэн* (笙, губной орган), *сона* (唢呐, китайский гобой); щипковые: *саньсянь* (三弦, трёхструнная лютня), *пина* (琵琶, четырёхструнная лютня); перкуссию представляли: *тангу* (堂鼓, «барабан для [церемониального] зала»), *сяоло* (小锣, малый гонг) и *пайбань* (拍板, трещётка) [6, с. 28–29].

В эпоху Мин драматург Тан Сяньцзу (汤显祖 1550–1616) написал для театра *куньцюй* пьесу «Пионовая беседка», сохранившуюся и сегодня в репертуаре всех трупп *куньцюй*. В настоящее время насчитывается около тридцати исполнительских версий этого произведения. Согласно легенде, Тан Сяньцзу, страдая от сильной головной боли, случайно зашёл в беседку, наполненную цветами и растениями, и заснул. Во сне он попал в прекрасный сад, где цвели пионы. К нему подошла женщина в красном и сказала, что она вылечила драматургу головную боль, и попросила написать о ней в его книге. Проснувшись, Тан Сяньцзу быстро написал свою пьесу [7, с. 78–79].

Сюжет «Пионовой беседки» перекликается с распространёнными в китайских народных сказках и легендах историями о людях и духах, которые влюбляются друг

в друга. В пьесе рассказывается о любви дочери чиновника Ду Линянь (杜丽娘) к юноше своей мечты, которого она увидела во сне, написала его портрет, а сама умерла от разрыва сердца. Реальный герой её сна — Лю Мэнмэй (柳梦梅), проезжая мимо могилы девушки, увидел свой портрет. Во сне к нему пришёл дух девушки, и они полюбили друг друга. В конце концов, девушка воскресла из мертвых, и герои связали себя узами брака.

В XX веке «Пионовая беседка» получает новое воплощение как в традиционном театре, так и в произведении Тань Дуня, в котором отразились черты течения «Новая волна» (*Синьлан* 新浪) с его синтезом новых (в том числе авангардных) композиторских техник и древних традиций китайской культуры [9, с. 45–46]. В операх Тань Дуня, в этой связи, часто используются характерные особенности традиционного театра, вплоть до введения в число исполнителей актёров *куньцюй* и пекинской оперы, а также отражён жизненный опыт композитора — работа в оркестре пекинской оперы в молодости, знакомство с театром *куньцюй*.

Тань Дунь выделяет три опыта общения с «Пионовой беседкой» *куньцюй*. Первый раз, в 1982 году, вместе с актёром *куньцюй* и пекинской оперы Ян Чунься (杨春霞) они создали электронную музыкальную версию одного из самых известных фрагментов *куньцюй* «Пионовой беседки» под названием «Сон в саду». Второй опыт обусловлен сотрудничеством с писателем Бай Сяньюном (白先勇) и американским режиссёром Питером Селлерсом (Peter Sellers) в написании музыки к театральной пьесе «Пионовая беседка» (1998). В третий раз Тань Дунь обращается к пьесе *куньцюй* Тан Сяньцзу «Пионовая беседка», на основе которой пишет оперу (1998) [10, с. 31].

В своём произведении композитор сократил некоторые сложные сюжетные



линии. Чтобы создать аутентичную атмосферу спектакля, он добавил «органическую музыку»³, сохранил общий стиль атрибутов *куньцзюй*, включая костюмы и грим. Опера «Пионовая беседка» была написана по совместному заказу Венского фестиваля, Барбикан-центра в Лондоне (*Showtimes at Barbican Centre*), Культурного центра Бобиньи в Париже (*Bobigny Cultural Center*) и центра Карра в Калифорнийском университете в Беркли (*Carr Performance Center at the University of California, Berkeley*). Премьера состоялась 12 мая 1998 года на Венском фестивале, дирижировал Стивен Р. Осгуд (Steven R. Osgood), режиссёр – Питер Селлерс (Peter Sellars) [10, с. 17]. На премьере были совмещены два спектакля: в первой половине зрители увидели оригинал *куньцзюй* «Пионовая беседка» под названием «Прерванное сновидение» (*The Interrupted Dream*), с актрисой традиционного театра Хуа Вэньи (华文漪) в главной женской роли. Вторая половина под названием «Пионовая беседка: Три ночи любви с духом» (*Peony Pavilion: Three nights of making love to a Ghost*) представляла произведение Тань Дуня. В главной женской роли на этот раз выступала академическая оперная певица Хуан Ин (黄英) [11, с. 22].

Роли главных действующих лиц: Лю Мэнмэй и Ду Линян, Ши-даогу (石道姑, даосская монахиня Ши), Хуа-Шэнь (花神, Цветочный бог) и Пань-гуань (判官, Судья подземного мира) – исполняют актёры традиционного театра и европейской оперы. Это позволяет, с одной стороны, создать определённое музыкальное двуязычие, выявить контраст тембров, манер пения, приёмов актёрской игры, с другой – находить точки соприкосновения театральных традиций Востока и Запада.

В опере звучат арии в стиле *bel canto* и в стиле *куньцзюй*, их сочетание служит

идее представить классический китайский театр и литературу современному западному зрителю. К академическим певцам композитор выдвинул требование, оставаясь в рамках стиля *bel canto*, включить элементы звукоподражания пению *куньцзюй* – медленное произнесение слов и округлый, плавный характер звука, присущий пению этого традиционного театра [10, с. 18], а также элементы рецитации *куньцзюй*. Артисты традиционного театра поют только в привычной им манере. Особый колорит исполнения вокальных партий в стиле *куньцзюй* возникает за счёт традиционной горловой манеры пения, которое ошибочно описывают как фальцет. Между тем в монографии Т. Будаевой с помощью компьютерного анализа доказано, что пение в *куньцзюй* и пекинской опере не является фальцетом, а представляет собой разновидность горловой манеры пения [1, с. 82–94]. Композитор распределил регистры пения разных персонажей, иногда привязав их к определённым высотам. Так, партии духов в опере звучат на высоте e^1 – es^1 ; Судья подземного мира Пань-гуань поёт в диапазоне f^1 — a^2 .

Небольшая партия монахини Ши примечательна особым тембром и горловой манерой пения: её голос, характерный для *куньцзюй*, контрастирует с академическими теноровыми и сопрановыми партиями оперы, которые представлены в Таблице 1.

В опере Тань Дуня звучит рифмованная, широко интонированная декламация *юньбай* (韵白, «рифмованная понятная [речь]»), имеющая существенное значение для *куньцзюй* [1, с. 75]. Актёр Сун Хэнчжи (宋衡之, 1901–1988) так описывает особенности её исполнения: «Верхние ноты должны быть высокими, как голоса, улетающие в небо; нижние ноты должны быть низкими, подобно голосу, плавающему в воде» [6, с. 25]. Она звучит и на английском языке, что создаёт сложности для

Таблица № 1. Действующие лица оперы и вокальные партии

Действующие лица оперы/хора	Вокальная партия/ ампула
Академические певцы	
Ду Линян, главная героиня	Сопрано
Лю Мэнмэй главный герой	Тенор
Пань-гуань, судья подземного мира	Тенор
Актёры традиционного театра	
Ши-даогу	Актриса куньцзюй (ампула дань)
Хуа-шэнь	Актриса пекинской оперы (ампула дань) – высокий регистр ⁴
Хор	баритоны

исполнения, поскольку требует совпадения интонаций китайского и английского языков (композитор также включил вокалы на английском и китайском языках). Иногда эта декламация привязана к определённому персонажу: *юньбай* звучит при появлении монахини Ши (партия исполняется на китайском языке), проходит через всю оперу, что отличает её партию от других персонажей [10, с. 14].

В партии главной героини Тань Дунь отразил особенности *bel canto*, включил множество великолепных вокальных пассажей, дающих возможность показать красоту голоса. Указанную деталь отметила певица Хуан Ин, сыгравшая эту роль [10, с. 32]. В Нотном примере № 1 продемонстрирован фрагмент арии Ду Линян. Он содержит октавные перемещения *glissando* в первой половине фразы, затем следует орнаментика, расшифрованная композитором (пометка на *legato*). От певицы здесь

требуется хорошее дыхание, органичное сочетание речитативных в стиле *юньбай* и распевных фрагментов (пример 1).

Вокальная и оркестровая фразы чередуются, оркестр не сопровождает пение, чтобы ярче оттенить особенности вокализации. В партии оркестра композитор, ориентируясь на звуковой колорит традиционного спектакля, отказался от использования струнных и духовых инструментов симфонического оркестра, включил только несколько ударных. Состав разделён на три группы: акустические инструменты (лютя *pipa*, два набора ударных инструментов); электронные – сочетание записанных музыкальных инструментов (окарина *сюнь*, флейта *дицзы*), звуков природы (океанских волн, шума ветра и др.), а также синтезированных звуков сэмплера или компьютера; и органические инструменты (погружаемый в воду гонг, керамические инструменты и др.). Акцент сделан на электронных звучаниях, что является редкостью для китайской оперы.

Таким образом, опера «Пионовая беседка» стала результатом перехода от работы с материалом традиционного театра *куньцзюй* к созданию авторского произведения в традициях современной китайской оперы. Композитор соединил в произведении европейскую оперу и традиционный театр

Пример 1.

Ария Ду Линян [5, с. 16]



куньцзюй. Синтез нашёл отражение и в партиях актёров академической оперы, которые должны были соединить приёмы *bel canto* и элементы куньцзюй. Партии актёров куньцзюй и мужского хора звучат на китайском языке, партии главных героев – на английском языке. Оркестр соединяет традиционные китайские, органические инструменты и электронные звучания. Костюмы, грим, характер движений актёров соответствуют стилю куньцзюй, что позволяет точно передать атмосферу эпохи действия пьесы, а также колорит традиционного театра.

Опыт обращения к традиционному театру куньцзюй в опере «Пионовая бе-

седка» оказался удачным, и композитор продолжил использовать его в опере «Чай – зеркало души» (“Tea – a mirror of soul”, в китайской версии «Чай» – 茶, 2002). Приём соединения актёров традиционного театра и европейской оперы композитор использует в опере «Первый император» (“The First Emperor” кит. – 第一皇帝, 2006). Оперы Тань Дуня стремятся к синтезу китайской и западной культур, традиций прошлого и современного искусства, композитор постоянно ищет новые пути, объединяя особенности традиционного китайского и западного оперного театров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разная транскрипция имени композитора в российской науке связана с тем, что ранее использовался английский вариант источника – Tan Dun. В настоящее время принята более точная с китайского – Тань Дунь (谭盾). Поэтому в работах, изданных в разные годы, встречаются оба варианта написания имени композитора.

² Сравнительный анализ куньцзюй и пекинской оперы, как и других видов китайского традиционного театра (сицзюй 戏曲), требует отдельного внимания и в рамках статьи не рассматривается.

³ Феномен органической музыки (*organic music*, кит. – юцзи иньюэ 有机音乐) как звуков природы и музыкальных инструментов, изготовленных из керамики, бумаги, воды и других материалов, связанных со стихиями, в творчестве Тань Дуня исследован в работах Юй Болинь и С. Петруниной [4; 3].

⁴ Подобное европейскому разделению партий амплуа по диапазонам в китайском традиционном театре не принято, в целом преобладают высокие регистры. Подробно см.: [1, с. 70–71].

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актёр и сцена китайского традиционного театра. М., СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.
2. Будаева Т. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй // Вестник культурологии. 2016, № 3. С. 95–100.
3. Петрунина С. К истории органической музыки китайско-американского композитора Тань Дуня // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» 22–24 апреля 2021 / под общ. научн. ред. Я.И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. О.В. Радзеецкая, Р.Р. Будагян, А.И. Чекменев М.: РГУ им. А.Н. Косыгина (Академия Маймонида), 2021. С. 462–466.
4. Юй Болинь. «Органическая музыка»: особенности взаимодействия музыкальных традиций Востока и Запада в творчестве китайского композитора Тань Дуня // Аутентичный фольклор: проблемы сохранения, изучения, восприятия: (памяти антрополога

Зинаиды Можейко): сборник научных трудов участников XII Международной научной конференции, Минск, 27–29 апреля 2018 г. Вып. 12. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2018. С. 183–187.

5. Tan Dun. Peony pavilion. Directed by Peter Sellars. Libretto by Tang Xianzu (1598) / translated by Cyril Birch; by Cyril Birch, published with permission of Indiana University press, Bloomington, IN. New York, NY: G. Schirmer, Inc., 1980. 51 p.

6. 龚丽君. 谭盾歌剧《牡丹亭》人物形象与演唱分析研究 江西 江西师范大学 2017年 共51页 Гун Лицзюнь. Аналитическое исследование образов персонажей и пения в опере Тань Дуня “Пионовая беседка”: магистерская диссертация. Цзянси: Цзянсийский педагогический университет, 2017. 51 с.

7. 胡忌、刘致中.《中国昆曲发展史》北京 中华书局出版社, 2012年. 477页. Ху Цзи, Лю Чжичжун. История развития китайского кунычюй. Пекин: Китайское кн. изд-во, 2012. 447 с.

8. 李啸仓.《中国戏曲发展史》北京 社会科学文献出版2016 年12, 页65-66. Ли Сяоцан. История развития китайской [драмы] сицзюй. № 12. Пекин: Литература по общественным наукам, 2016. С. 65–66.

9. 么书仪.《中国戏曲》北京 北京出版社, 2017 年. 104页. Яо Шуи. Китайская [драма] сицзюй. Пекин: Пекинское изд-во, 2017. 104 с.

10. 王立.谭盾黄豆豆张军“跨界合作”昆剧进园林. Ван Лиюань. «Трансграничное сотрудничество» Тань Дуня, Хуан Доуду и Чжан Цзюня: кунычюй приходит в сад // URL: <https://yule.sohu.com/20101012/n275554548.shtml> (Дата обращения: 22.05.2022)

11. 杨和平.《谭盾歌剧研究》上海音乐学院 博士论文 2009年 第31页 Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. Аспирантская диссертация. Шанхай: Шанхайская консерватория. 2009. 31 с.

12. 园林版昆曲《牡丹亭》亮相纽约大都会 花园版 [музыкальной драмы] кунычюй «Пионовая беседка» представлена в мегаполисе Нью-Йорке // URL: <http://www.scio.gov.cn/zhzc/35353/35354/Document/1510046/1510046.htm> (Дата обращения: 22.05.2022)

13. 杜雨汀.浅析戏曲传统水袖在当代古典舞中的运用——以《云裙水袖》和《百花争妍》为例[J]. 戏剧之家, 2018 (7):12-13. Ду Юйтин. Краткий анализ использования традиционных «струящихся рукавов» шуйсю [музыкальной драмы] сицзюй в современном классическом танце на примере [танцев] «Облачные юбки, струящиеся рукава» и «Сотни цветов, соревнующихся за красоту // Дом театра, 2018 (7). С. 12–13.

14. 张庚, 郭汉城.《中国戏曲通史》. 中国戏剧出版社, 1980 年. 358 页. Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Всеобщая история китайской [музыкальной драмы] сицзюй. Пекин: Китайская опера, 1980. 358 с.

Об авторе:

Дин Жун, аспирантка, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5745-2062**, 2855811412@qq.com

REFERENCES

1. Budaeva T. *Pekinskaya opera tszintszyuy: muzyka, akter i stsena kitayskogo traditsionnogo teatra* [Beijing Jingju Opera: Music, Actor and Stage of Chinese Traditional Theatre]. Moscow, St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019. 312 p.

2. Budaeva T. Istoki pekinskoy opery: muzykal'naya drama kun'tsyuy [The Origins of Beijing Opera: Kūnqǔ Musical Drama]. *Vestnik kul'turologii* [Vestnik Kulturologii]. 2016, No. 3, pp. 95–100.

3. Petrunina S. K istorii organicheskoy muzyki kitaysko-amerikanskogo kompozitora Tan' Dunya [To the History of Organic Music by Chinese-American Composer Tan Dun]. *Muzykoznanie: iskustvo. Kul'tura. Obrazovanie: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-*



prakticheskoy konferentsii Instituta «Akademiya imeni Maymonida» 22–24 aprelya 2021 [Musicology: Art. Culture. Education: Collection of articles based on materials of the International Scientific-Practical Conference of Maimonides Academy 22–24 April 2021]. Edited by J.I. Sushkova-Irina; co-editors: O.V. Radzetskaya, R.R. Budagyan, A.I. Chekmenev Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy universitet imeni A.N. Kosygina (Akademiya Maymonida), 2021, pp. 462–466.

4. Yuy Bolin'. «Organicheskaya muzyka»: osobennosti vzaimodeystviya muzykal'nykh traditsiy vostoka i zapada v tvorchestve kitayskogo kompozitora Tan' Dunya [“Organic Music”: Peculiarities of the Interaction of Musical Traditions of the East and the West in the Works of Chinese Composer Tan Dun]. *Autentichnyy fol'klor: problemy sokhraneniya, izucheniya, vospriyatiya: (pamyati antropologa Zinaidy Mozheyko): sbornik nauchnykh trudov uchastnikov XII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Minsk, 27–29 aprelya 2018 goda. Vypusk 12* [Authentic Folklore: Problems of Preservation, Study, Perception: (in Memory of Anthropologist Zinaida Mozheiko): Collection of Scientific Works of Participants of the XII International Scientific Conference, Minsk, April 27–29, 2018. Issue 12]. Minsk: Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, 2018, pp. 183–187.

5. Tan Dun. *Peony pavilion. Directed by Peter Sellars. Libretto by Tang Xianzu (1598)* [Peony Pavilion. Directed by Peter Sellars. Libretto by Tang Xianzu (1598)]. Translated by Cyril Birch; by Cyril Birch, published with permission of Indiana University press, Bloomington, IN. New York, NY: G. Schirmer, Inc., 1980. 51 p.

6. 龚丽君. 谭盾歌剧《牡丹亭》人物形象与演唱分析研究 江西 江西师范大学 2017年 共51页 Gong Lijun. *An Analytical Study of Character Imagery and singing in Tang Dun's Opera “Peony Arbor”*: Master's thesis. Jiangxi: Jiangxi Pedagogical University, 2017. 51 p.

7. 胡忌、刘致中.《中国昆曲发展史》北京 中华书局出版社, 2012年. 477页. Hu Ji, Liu Zhizhong. *History of the Development of Chinese Kūnqǔ*. Beijing: China Book Publishing House, 2012. 447 p.

8. 李啸仓.《中国戏曲发展史》北京 社会科学文献出版2016 年12, 页65–66. Li Xiaoqiang. *History of the Development of Chinese [Drama] Xī qū. No. 12*. Beijing: Social Science Literature, 2016, pp. 65–66.

9. 么书仪.《中国戏曲》北京 北京出版社, 2017 年. 104页. Yao Shui. Chinese [Drama] Xī qū. Beijing: Beijing Publishing House, 2017. 104 p.

10. 王立.谭盾黄豆豆张军“跨界合作”昆剧进园林. Wang Liyuan. “Cross-Border Cooperation” by Tan Dun, Huang Doudou and Zhang Jun: *Kūnqǔ Comes to the Garden* // URL: <https://yule.sohu.com/20101012/n275554548.shtml> (22.05.2022)

11. 杨和平.《谭盾歌剧研究》上海音乐学院 博士论文 2009年 第31页 Yang Heping. *A Study of Tang Dun's Operas. Postgraduate dissertation*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music. 2009. 31 p.

12. 园林版昆曲《牡丹亭》亮相纽约大都会 Garden Version [of the Musical Drama] Kūnqǔ “Peony Arbour” Presented in Metropolitan New York City // URL: <http://www.scio.gov.cn/zjzc/35353/35354/Document/1510046/1510046.htm> (22.05.2022)

13. 杜雨汀.浅析戏曲传统水袖在当代古典舞中的运用——以《云裙水袖》和《百花争妍》为例[J].戏剧之家,2018(7):12-13. Du Yuying. A Brief Analysis of the Use of Traditional “Flowing Sleeves” Shuixu [Musical Drama] Xī qū in Contemporary Classical Dance, Using the [Dances] “Cloudy Skirts, Flowing Sleeves” and “Hundreds of Flowers Competing for Beauty” as examples. *Theatre House*. 2018 (7), pp. 12–13.

14. 张庚,郭汉城.《中国戏曲通史》.中国戏剧出版社,1980年.358页. Zhang Geng, Guo Hancheng. *A General History of Chinese [Musical Drama] Xī qū*. Beijing: Chinese Opera, 1980. 358 p.

About the author:

Ding Rong, Postgraduate, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-5745-2062, 2855811412@qq.com

М.В. ХОЛОДОВА, Д.Г. ПАТЮКОВА

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1411-1986
ORCID: 0000-0001-6204-4322*

Флейтист и композитор Ж. Демерссман: штрихи к творческому портрету

Данная статья представляет собой попытку осмысления личности и деятельности Ж. Демерссмана, французского мастера эпохи романтизма. Выпускник Парижской консерватории, ученик знаменитого Ж.-Л. Тюлу, он смог ярко заявить о себе в музыкальном мире Европы середины XIX века, получив признание парижской публики. Несмотря на то, что в последние десятилетия многие его сочинения переживают подлинный ренессанс, к сожалению, фигура Демерссмана является своего рода *terra incognita* как в отечественной, так и зарубежной музыкальной науке. На основе переводов и систематизации разрозненных данных иностранных источников впервые в отечественном музыковедении воссоздается творческий портрет Демерссмана, вписанный в «интерьер» эпохи; вводится в научный обиход информация о композиторских опытах флейтиста-виртуоза, который оставил богатое наследие, значительно расширившее концертный репертуар не только для флейты, но и для других инструментов, в том числе для самого молодого представителя семейства деревянных духовых – саксофона. Отдельное внимание привлекается к жанру фантазии на оперные темы, занимающей важную нишу в творчестве Демерссмана. Исследование позволяет расширить представление о талантливом французском музыканте, обозначить его вклад в эволюцию исполнительства на духовых инструментах.

Ключевые слова: Ж. Демерссман, французская музыка XIX века, флейтисты-виртуозы, музыка для флейты, фантазия на оперные темы.

Для цитирования / For citation: Холодова М.В., Патюкова Д.Г. Флейтист и композитор Ж. Демерссман: штрихи к творческому портрету // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 146–154. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.146-154

MARIA V. KHOLODOVA, DARIA G. PATYUKOVA

*Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1411-1986
ORCID: 0000-0001-6204-4322*

Flutist and Composer J. Demerssman: Touches to Creative Portrait

This article is an attempt to comprehend the personality and activities of J. Demerssman, the French master of the Romantic Age. Graduate of the Paris Conservatory, student of the famous J. L. Tulou, he could vividly represent himself in the musical world of Europe in the middle of the



19th century, having gained recognition from the Parisian public. In spite of the fact that in the last decades his compositions are undergoing a genuine renaissance, unfortunately, the figure of Demerssman is, to a certain extent, terra incognita in both domestic and foreign musical studies. On basis of translations and systematization of disparate data from foreign sources for the first time in Russian musical science, a creative portrait of Demerssman is recreated, inscribed in the “interior” of the era; composer experiments of a flutist virtuoso, who left a rich creative heritage, which significantly expanded the concert repertoire not only for the flute, but also for other instruments, including for the youngest representative of the woodwind family – saxophone, are introduced into scientific use. Special attention is paid to the genre of fantasy on opera themes, which occupies a separate niche in the creative list of Demerssman’s works. The study allows you to expand the idea of a talented French musician, indicate his contribution to the evolution of performing wind instruments.

Keywords: J. Demerssman, 19th century French music, virtuoso flutists, flute music, fantasy on opera themes.

Жюль Огюст Демерссман – один из выдающихся французских музыкантов XIX столетия. Он вошёл в историю как талантливейший виртуоз (при жизни получивший прозвище «Сарасате флейты»), автор целого ряда произведений, многие из которых пользуются сегодня исполнительской популярностью во всём мире. В то же время страницы биографии Демерссмана мало известны даже профессиональной аудитории. Его творческий путь, равно как и сочинения, ещё не становились объектом внимания в отечественной и зарубежной музыкальной науке. Более того, имя французского мастера даже не упоминается в большинстве справочников. Существующая информация о Демерссмане, сосредоточенная на иностранных интернет-порталах, крайне обрывочного, фрагментарного характера. Всё сказанное обуславливает актуальность и научную новизну темы статьи, цель которой – представить характеристику личности и творческого вклада музыканта в создание нового концертного репертуара для духовых инструментов в опоре на ещё не переведённые на русский язык зарубежные работы.

Жюль Огюст Демерссман (рис. 1) родился 9 января 1833 года в Хондшоте, в небольшом живописном городке на севере Франции, который находится недалеко от границы с Бельгией. О родителях информации найти не удалось. Первые упоминания о детских годах Демерссмана связаны с началом его музыкального образования. Согласно данным Л. Вероммена, в возрасте девяти лет Жюль стал учиться игре на флейте у знаменитого французского виртуоза, педагога и композитора Жана-Луи Тюлу [7]. Учитывая, что это была знаковая фигура в музыкальном мире Парижа, позволим себе контурно очертить вехи творческого пути первого наставника Демерссмана, сыгравшего важнейшую роль в его жизни.

Ж.-Л. Тюлу (1786–1865) – ученик известного немецкого флейтиста, композитора и педагога Иоганна Георга Вундерлиха, который вошёл в историю западноевропейского исполнительства как основатель и первый профессор кафедры духовых инструментов Парижской Национальной консерватории со дня её открытия в 1795 году. Тюлу был в числе его первых выпускников по классу флейты

(1806), после чего молодой виртуоз работал в разные годы солистом оркестра Итальянской оперы, а также Гранд-Опера. Как отмечает американский исследователь Дж.Д. Боланд, в 1826 году Тюлу, уже снискавшего большой авторитет во французских музыкальных кругах, приглашают на должность профессора Парижской консерватории, где он начинает активную педагогическую деятельность, продолжая заветы своего учителя [12, с. 5]. Будучи мудрым наставником, Тюлу воспитал целую плеяду именитых флейтистов, среди которых можно назвать Ж.А. Альтеса, П.А. Женена. В этом плане стоит упомянуть немаловажный факт, что Тюлу был ярким противником флейты системы Теобальда Бёма (начинавшей приобретать популярность в европейских музыкальных кругах), и все годы работы в консерватории выступал против её введения в процесс обучения флейтистов [Там же, с. 5–6]. Для своих воспитанников Тюлу создал богатейший художественно-инструктивный материал (около 130 произведений¹), в их числе – 15 соло для флейты, специально написанных для выпускных экзаменов.

Каким образом состоялось знакомство Демерссмана с Тюлу в 1842 году – неизвестно. Вероятно, его семья уже переехала на тот момент в Париж, так как в работах фигурирует следующая информация: через два года занятий (а значит, у них была возможность систематических встреч) Тюлу посодействовал поступлению талантливого 11-летнего мальчика в 1844 году в младшие классы Парижской консерватории [3; 7–8; 11–12] – одного из главных музыкально-образовательных центров Европы. Французский автор Л. Вероммен отмечает, что юный флейтист с большим усердием постигал мир искусства и уже в первые годы учёбы завоевал несколько премий и наград на различных конкурсах, в том числе и по

сольфеджио, контрапункту [7]. Однако интересно другое – продолжая совершенствоваться в игре на флейте у Тюлу, Демерссман всерьёз заинтересовался сочинением музыки. Как удалось установить, параллельно с обучением на инструменте он брал факультативно уроки у Эме Леборна², выпускника Парижской консерватории (1820), ученика Л. Керубини [Там же]. В 1836 году Леборн возглавил класс композиции (после ухода из жизни блистательного педагога, теоретика и композитора Антонина Рейхи), воспитав множество учеников, ставших впоследствии известными композиторами (С. Франк, В. де Жонсьер и др.). Сопоставляя информацию из различных источников, можно заключить, что в стенах консерватории студент Демерссман оказался на профессиональном перепутье – его желание сочинять музыку было сильнее, чем путь исполнителя. Однако после нескольких неудачных попыток представления своих произведений на Римскую премию, указывает Л. Вероммен, он решил продолжить карьеру флейтиста после завершения обучения в 1855 году [7].

Демерссману представилась возможность начать педагогическую деятельность в стенах своей *alma mater* практически сразу после получения диплома – 70-летний Тюлу в 1856 году уходит на заслуженный отдых [12, с. 5]. Но здесь, как выяснилось, помешала принципиальная позиция музыканта по отношению к флейте системы Бёма – данный факт отмечают американские исследователи Н. Тофф [11, с. 246] и Дж. Бриско [8, с. 3]. Несмотря на то, что его учитель тоже отвергал её, обучая всех своих студентов на традиционной флейте, молодому Демерссману, согласно данным Л. Штольца, в должности профессора Парижской Национальной консерватории отказали [9, с. 66–67]. Хотя, на наш взгляд, он был всецело её достоин и смог бы успешно развивать мощную исполни-



тельскую школу, созданную за три десятилетия силами Тюлу.

Как видим, жизненные обстоятельства талантливого музыканта сложились таким образом, что ему вынужденно пришлось полностью сконцентрироваться на исполнительстве. Со второй половины 1850-х годов он начинает активную концертную деятельность, вскоре завоёвывая известность в музыкальных кругах Парижа. Согласно данным, приведённым Л. Веромменом в своём очерке, блистательная репутация Демерссмана как виртуоза флейты формируется на знаменитых «прогулочных концертах» (*concert de promenade*) французского композитора и дирижёра Филиппа Мюзара [7]. Думается, приглашение к участию в этих мероприятиях может служить неоспоримым доказательством высокого профессионального мастерства Демерссмана. В данном контексте не лишним будет сказать несколько слов о легендарной личности Ф. Мюзара, чтобы полнее осмыслить музыкальную атмосферу Парижа того времени.

«Наполеон-Мюзар», как называли его современники [1, 40–41], вошёл в историю как один из самых популярных музыкальных деятелей Европы 1830–1850-х гг. Продвигая идею развития лёгкой классической музыки (он сам также писал сочинения в этом направлении, получив звание «короля кадрили») и приобщения к ней широкой аудитории, Мюзар явился основоположником так называемого «прогулочного концерта», когда зрители могли передвигаться во время мероприятия по площадке, перекусывать в перерывах между танцами. В музыкальных кругах, пишет немецкий исследователь З. Кракауэр, Мюзара именовали также «Штраус-Ланнером», связывая его проекты с деятельностью И. Штрауса и

Й. Ланнера – признанных «королей вальсов» в Вене [Там же, с. 42].

Летом парижские концерты Мюзара проходили на открытом воздухе, пользуясь бешеным успехом³. Дерек Б. Скотт в своей книге указывает, что их называли не иначе, как «музыкальным раем», где публика могла наслаждаться танцами в тандеме со штатом «надушенных официантов, предлагавших гостям всевозможные напитки и закуски» [10, с. 41]. Бальный оркестр Мюзара был очень большим по составу (в числе коллектива упоминаются 48 скрипок, 12 тромбонов). Несмотря на это, парижский шоумен нанимал лучших музыкантов и платил им заработную плату намного выше обычной ставки. Таким образом, Демерссман получил не только прекрасную возможность реализоваться в рамках сотрудничества с Мюзаром как исполнитель, но и высокооплачиваемую работу, позволившую ему обрести творческую свободу.

Есть сведения о том, что помимо работы у Мюзара талантливый флейтист также принимал участие в концертах известного французского музыканта, педагога и композитора Жан-Батиста Арбана, проходивших в Парижском казино на Елисейских полях [5–7]. Пресса того времени, согласно данным Л. Штольца, была вдохновлена игрой Демерссмана, позволяя предположить, что он выступал не только в составе оркестра, но и как солист. Об этом свидетельствуют и сохранившиеся высказывания современников, высоко оценивавших мастерство Демерссмана. Л. Вероммен упоминает в своей работе несколько из них. Так, например, известный бельгийский флейтист и композитор Матье-Андре Рейхерт отмечал, что «мы не знаем ничего более утончённого, законченного или того, кто может петь на своём инструменте лучше, чем Демерссман»

(цит. по: [7]). Маститый бельгийский музыковед, педагог, музыкальный критик и общественный деятель Франсуа Фетис подчёркивал, что *талант Демерссмана был одновременно очень тонким, очень блестящим и очень выдающимся*» [Там же].

Анализируя музыкальный «интерьер» эпохи, сопоставляя по крупицам разрозненные факты биографии, можно утверждать, что Демерссман действительно был известным флейтистом-виртуозом в Париже. Более того, в источниках фигурирует информация о том, что при жизни он получил знаковое прозвище «Паганини флейты» или «Сарасате флейты» [3, 5, 7]. В работе Л. Штольца упоминается также, что современники называли Демерссмана «французским Николсоном»⁴ [9].

Исполнительский гений музыканта получил органичное сочетание с незаурядным композиторским дарованием. К сожалению, нет никакой информации о демонстрации флейтистом своих опусов в рамках концертной деятельности, но можно предположить, что именно так и происходило. Высокий уровень профессионального мастерства требовал равноценного репертуара, который Демерссман начал активно пополнять собственными силами (как это делали Паганини, Сарасате и другие гении романтической эпохи). Известно, что подобная ситуация явилась характерной тенденцией музыкальной культуры XIX столетия. Многие выдающиеся мастера обрели статус «виртуоза-композитора»⁵, открывая новую страницу в истории исполнительства на инструментах благодаря созданию произведений, технически изобилующих новаторскими приёмами и способами игры [2].

1 декабря 1866 года Демерссман в возрасте 33 лет скоропостижно ушёл из жизни (предположительно от туберкулёза, согласно данным А. Голдберга и Л. Вероммена) на пике своей карьеры, не

успев получить широкую известность в музыкальных кругах Европы. Равно как и его сочинения, которые начали переживать второе «рождение» лишь спустя столетие. Несмотря на маленький композиторский стаж, насчитывающий около 10 лет (!), Демерссман оставил богатое творческое наследие. Оно представляет большой исследовательский интерес. Знакомство с музыкой французского автора свидетельствует о несомненном таланте мелодиста, который совмещается с великолепным мастерством владения композиционными приёмами, знанием технических и художественных возможностей инструментов, демонстрируемых в самом выгодном свете. На основе изучения различных источников был составлен и систематизирован творческий список, включающий около 150 разножанровых опусов композитора⁶. Их можно разделить на две укрупнённые группы:

1) произведения, написанные для тромбона, саксофона, эуфониума.

Как пишет Л. Вероммен [7], появление данных работ далеко не случайно и во многом обусловлено дружбой и сотрудничеством Демерссмана с известным бельгийским музыкантом-изобретателем Адольфом Саксом (опубликовавшим большую часть его музыки). Сочинения, созданные Демерссманом для этих инструментов, в свою очередь, можно разбить на три категории:

- *фантазии, пьесы*, в которых отразились характерные веяния романтизма и парижской салонной музыки XIX века;
- *типичные экзаменационные пьесы* (соло) на выпуск из консерватории, где наличествуют всевозможные технические трудности и эффекты;
- *сольные концерты* для тромбона и эуфониума. Они были написаны в основном для конкурсов, проводимых в Парижской консерватории, и представляют



собой «мозаику» из различной сложности приёмов, которыми обязан овладеть музыкант за время учёбы. Эти произведения дают развёрнутое представление о технических возможностях инструмента: владение регистрами (от самых низких до самых высоких нот), арпеджио, упражнения с техническими гаммами, хроматические прогоны, иллюстрирующие уровень исполнителя, и др. (Например, *Premiere Solo de Concert, Deuxieme Solo de Concert*).

По сведениям Л. Вероммена, профессор тромбона Гильюм Дьеппо в начале 1860-х гг. представил работы Демерссмана в Парижской консерватории, и в дальнейшем (за период 1863–1895 гг.) его произведения более 18 раз выбирались в качестве «пробного» опуса. Репертуар, используемый в Париже, послужил примером для других консерваторий во Франции и за рубежом, что способствовало распространению сочинений Демерссмана по образовательным учреждениям Европы [7].

2) произведения, написанные для флейты и фортепиано.

Сочинения для флейты симптоматично составляют большую часть композиторского наследия Ж. Демерссмана. Внушительный список, включающий более 100 опусов, можно разделить на три жанровые группы:

- концерты;
- концертные пьесы (соло, вариации, фантазии);
- камерная инструментальная музыка (сонаты, пьесы, серенады, арии, дуэты, этюды).

Среди них центральное место занимают Фантазии для флейты и фортепиано на темы из популярных опер – в списке насчитывается 25 произведений. Пристальный интерес Демерссмана к жанру фантазии на оперные темы обусловлен, с одной стороны, общими тенденциями в музыкальном мире. Как известно, опера была

любимой формой культурного досуга в XIX столетии, привлекая в Париж множество иностранных композиторов. Отсюда, жанр фантазии на оперные темы обретал большую популярность в композиторской практике как один из способов популяризации театральной музыки.

Во-вторых, такая любовь к фантазии объясняется расцветом исполнительской культуры виртуозов: жанр в силу своего импровизационного начала давал возможность на всех знакомых мелодиях выгодно продемонстрировать профессиональное мастерство. Подобные концерты пользовались огромной популярностью и были финансово крайне выгодны, а потому в композиторской среде существовал даже дух соперничества в написании самых блестящих оперных фантазий, которые создавались для разных инструментов (вспомним знаменитые фантазии Листа, Паганини, Сарасате, Паскулли и др.). В этом плане Демерссман, являясь ярким представителем когорты музыкантов-виртуозов, органично встраивается в модные веяния эпохи.

Анализируя имена композиторов и оперные «истoki» фантазий, видим, что Демерссману интересны разные авторы (в большей степени итальянские и французские), сочинения которых, многие забытые сегодня, имели популярность в музыкально-театральной среде того времени (см. таблицу).

Изучение творческого наследия Демерссмана позволяет утверждать, что его подход к самореализации в музыкальном мире Парижа органично вписывался в общие тенденции эпохи романтизма, когда выдвинувшиеся виртуозы, опережающие время по своим техническим способностям, начинали самостоятельно формировать новый концертный репертуар. Тем самым создавая для своего инструмента произведения, демонстрирующие нова-

Таблица. Фантазии Ж. Демерссмана для флейты и фортепиано на оперные темы

Фантазии (год создания) ⁷	Год написания / постановки оперы	Композитор
Французские композиторы		
Фантазия на темы оп. «Крестоносец в Египте» – ?	1824	Дж. Мейербер
Фантазия на тему оп. «Иудейка» – 1862	1835	Ж. Галеви
Фантазия на темы оп. «Пророк»	1849	Дж. Мейербер
Фантазия на тему оп. «Чародейки» – ?	1855	Ж.-А.-Ф. Пуаз
Фантазия на тему оп. «Богиня и пастух» – 1866	1863	Ж.Л. Дюпрато
Фантазия на темы оп. «Лара» – ?	1864	Л.-Э. Майяр
Фантазия на тему оп. «Сапфир» – 1866	1865	Ф.С. Давид
Итальянские композиторы		
Фантазия на тему оп. «Весталка» – ?	1805	Г. Спонтини
Фантазия на темы оп. «Золушка» – ?	1817	Дж. Россини
Фантазия темы оп. «Чужестранка» – ?	1828	В. Беллини
Фантазия на тему оп. «Анна Болейн» – 1866	1830	Г. Доницетти
Фантазия на тему оп. «Семирамида» – 1866	1832	Дж. Россини
Фантазия на тему оп. «Беатриче ди Тенда» – ?	1833	В. Беллини
Фантазия на темы оп. «Пуритане» – 1866	1835	В. Беллини
Фантазия на тему оп. «Бетли, или Швейцарская хижина» – ?	1836	Г. Доницетти
Фантазия на темы оп. «Жан Парижский» – ?	1839	Г. Доницетти
Фантазия на тему оп. «Убийца, или венецианка» – ?	1839	Дж.С. Меркаданте
Фантазия на тему оп. «Коррадо д'Альтамура» – ?	1841	Ф. Риччи
Фантазия на темы оп. «Катерина Корнаро» – ?	1844	Г. Доницетти
Немецкие композиторы		
Фантазия на темы оп. «Вольный стрелок» – ?	1821	К.-М. Вебер
Фантазия на тему оп. «Оберон» – 1866	1826	К.-М. Вебер
Венгерские композиторы		
Фантазия на темы оп. «Сарданапал» – ?	1852	Ф. Лист
Австрийские композиторы		
Фантазия на темы оп. «Свадьба Фигаро» – ?	1786	В.-А. Моцарт
Фантазия на тему оп. «Так поступают все» – ?	1790	В.-А. Моцарт
Фантазия на тему оп. «Волшебная флейта» – ?	1791	В.-А. Моцарт

торские художественные, технические возможности и музыканта, и, собственно, инструмента.

В заключение подчеркнём, что несмотря на короткий срок, отмеренный ему судьбой, Демерссман действительно внёс немаловажный вклад в развитие исполнительства не только на флейте, но и других духовых инструментах, а потому

заслуживает всестороннего изучения. В статье представлена попытка взглянуть на талантливого французского флейтиста и композитора «в первом приближении». Личность и творчество Демерссмана, по большому счету, – ещё ненаписанная книга, что прочерчивает перспективы для дальнейшего комплексного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди произведений Тюлу исполнительской популярностью пользуются такие, как «Английский сувенир» для флейты и фортепиано, две Фантазии для флейты и фортепиано, Ария с вариациями для флейты и фортепиано, Ноктюрн для флейты и арфы.

² Эме Леборн (1797–1866) – автор ряда сочинений, в том числе комических опер «Два Фигаро», «Лагерь золотой парчи», получивших широкую известность в музыкальных кругах Европы первой половины XIX века.

³ Его популярность была настолько мощной, что в Европе и США с конца 1830-х годов многие деятели, подхватив отличную идею (как в музыкальном, так и финансовом

плане), организовывали концерты «а-ля Мюзар» [10, с. 42].

⁴ Чарльз Николсон (1795–1837) – знаменитый английский флейтист и композитор, звезда музыкального мира Лондона 1820-х гг., виртуозная игра которого подвигла Т. Бёма на совершенствование своей флейты.

⁵ Термин И.М. Ямпольского.

⁶ Демерссману принадлежит также сборник транскрипций для флейты «Искусство фразировки», включающий 100 классических и популярных мелодий композиторов разных эпох.

⁷ Там, где в таблице стоит знак «?», дату создания фантазии установить не удалось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. 416 с.
2. Норбу Л.О., Холодова М.В. Личность и творчество А. Паскулли в контексте западноевропейского музыкального искусства XIX века // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021, № 5. С. 1–10. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36727 (дата обращения: 10.08.2022).
3. Goldberg A. Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten / Herausgeber K. Ventzke. Moeck, 1987. 124 S.
4. Jules Auguste Demersseman: Biographical Sketch // Classicmusicnow. URL: <http://www.julesdemersseman.com/> (10.08.2022).
5. Jules Auguste Demersseman // DIESISEBEMOLLE.WORDPRESS. URL: <https://diesisebemolle.wordpress.com/2017/07/10/jules-auguste-demersseman/> (10.08.2022).
6. Jules Demersseman // EDITIONS-BIM. URL: <https://www.editions-bim.com/composers/jules-demersseman> (10.08.2022).
7. Luc Vertommen. Virtuoso Music for Brass // EUPHONIUMSTORE. URL: <http://www.euphonium.net/home.php?newsID=131> (10.08.2022).
8. Solos for euphonium and piano / ed. By James R. Briscoe. New York: Oxford University Press, 2015. 39 p.
9. Stoltz L. The French Flute Tradition. University of Cape Town, 2003. 169 p. // URL: https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/7978/thesis_hum_2003_stoltz_1.pdf?sequence=1 (10.08.2022).
10. Scott Derek B. Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna. USA: Oxford University Press, 2008. 304 p.
11. Toff N. The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers. New York: Oxford University Press, 2012. 538 p.
12. Tulou Jean-Louis. A Method for the Flute / transl. and ed. J.D. Boland, Martha F. Cannon; preface by J.D. Boland. USA: Indiana University Press, 1995. 131 p.

Об авторах:

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

Патюкова Дарья Геннадьевна, студентка 5 курса кафедры духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, (660049, Красноярск, Россия); преподаватель флейты, Детская музыкальная школа № 4 имени Д.А. Хворостовского (660003, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6204-4322**, dariaustinovitch@yandex.ru

REFERENCES

1. Krakauer Z. *Zhak Offenbakh i Parizh ego vremeni* [Jacques Offenbach and the Paris of His Time]. Moscow: Agraf, 2000. 416 p.
2. Norbu L.O., Kholodova M.V. *Lichnost' i tvorchestvo A. Paskulli v kontekste zapadnoevropeyskogo muzykal'nogo iskusstva XIX veka* [Personality and Creativity of A. Pasculli in the Context of the XIX Century West-European Musical Art]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021, No. 5, pp. 1–10. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36727 (10.08.2022).
3. Goldberg A. *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten*. Herausgeber K. Ventzke. Moeck, 1987. 124 S.
4. Jules Auguste Demersseman: Biographical Sketch. *Classicmusicnow*. URL: <http://www.julesdemersseman.com/> (10.08.2022).
5. Jules Auguste Demersseman. *DIESISEBEMOLLE.WORDPRESS*. URL: <https://diesisebemolle.wordpress.com/2017/07/10/jules-auguste-demersseman/> (10.08.2022).
6. Jules Demersseman. *EDITIONS-BIM*. URL: <https://www.editions-bim.com/composers/jules-demersseman> (10.08.2022).
7. Lus Vertommen. Virtuoso Music for Brass. *EUPHONIUMSTORE*. URL: <http://www.euphonium.net/home.php?newsID=131> (10.08.2022).
8. *Solos for euphonium and piano*. Ed. By James R. Briscoe. New York: Oxford University Press, 2015. 39 p.
9. Stoltz L. *The French Flute Tradition*. University of Cape Town, 2003. 169 p. URL: https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/7978/thesis_hum_2003_stoltz_1.pdf?sequence=1 (10.08.2022).
10. Scott Derek B. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. USA: Oxford University Press, 2008. 304 p.
11. Toff N. *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012. 538 p.
12. Tulou Jean-Louis. *A Method for the Flute*. Transl. and ed. J.D. Boland, Martha F. Cannon; preface by J.D. Boland. USA: Indiana University Press, 1995. 131 p.

About the authors:

Maria V. Kholodova, PhD (Arts), Associate Professor, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1411-1986**, holodova-maria@mail.ru

Daria G. Patyukova, Fifth Year Student at the Wind and Percussion Instruments Department, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia); a flute teacher, Children's Music School No. 4 named after D.A. Hovorostovsky (660003, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8542-8414**, dariaustinovitch@yandex.ru

Е.А. БЛАГОДАРСКАЯ

*Оренбургский государственный институт
искусств им. Л. и М. Ростроповичей, г. Оренбург, Россия
ORCID: 0000-0002-0788-4182*

Пауль Хиндемит в Швейцарии: обретение новой родины

Данная статья посвящена малоизвестным фактам из биографии Пауля Хиндемита. Цель работы – расширение представлений о жизни и творчестве известного немецкого классика XX века. С использованием документальных материалов из архива композитора и особенно его переписки с издательством Шотт характеризуются периоды пребывания Хиндемита в Швейцарии. Автор передаёт впечатления юного музыканта от знакомства с красотами небольшой европейской страны, знакомит с первыми учителями и близким окружением. В центре внимания статьи оказываются условия жизни Хиндемита при нацистском режиме и обстоятельства, способствовавшие эмиграции, и при этом обосновывается выбор страны изгнания. Представлен последовавший за переездом небольшой временной промежуток в пятнадцать месяцев, ставший для композитора счастливым временем спокойной жизни и активной творческой работы после многочисленных трудностей предыдущих лет. Детально рассматривается последнее место жительства супружеской четы Хиндемитов, включая окружающий природный ландшафт, предметы быта и интерьер дома, приводятся сведения о гастрольной деятельности в качестве дирижера, домашних обязанностях и увлечениях. Дополнительно перечисляются сочинения, созданные композитором в каждый из вышеназванных периодов. Подобное исследование с использованием биографического метода представляет научный интерес и способствует более глубокому постижению творческого наследия мастера.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Швейцария, эмиграция, Гертруд Хиндемит, биография, творческое наследие.

Для цитирования / For citation: Благодарская Е.А. Пауль Хиндемит в Швейцарии: обретение новой родины // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 155–162. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.155-162

ELENA A. BLAGODARSKAYA

Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich, Orenburg, Russia

ORCID: 0000-0002-0788-4182

Paul Hindemith in Switzerland: finding a new homeland

This article is devoted to little-known facts from the biography of Paul Hindemith. The purpose of the study is to expand ideas about the life and work of the famous German classic of the 20th century. On the basis of documentary materials from the composer's archive, and especially his correspondence with Schott publishing house, the periods of Hindemith's stay in Switzerland are described. The author conveys the young musician's impressions of getting to know the beauties of a small European country, introduces him to the first teachers and close circle. The article focuses on Hindemith's living conditions under the Nazi regime and circumstances conducive to emigration, while justifying the choice of the country of exile. It seems that the short time interval of fifteen months that followed the move, which became for the composer a happy time of a quiet life and active creative work after numerous difficulties of previous years. The last place of residence of the married couple Hindemiths is considered in detail, including the surrounding natural landscape, household items and the interior of the house, information is given about his touring activities as a conductor, household duties and hobbies. In addition, the compositions created by the composer in each of the above periods are listed. Such a study using the biographical method is of scientific interest and contributes to a deeper understanding of the master's creative heritage.

Keywords: Paul Hindemith, Switzerland, emigration, Gertrud Hindemith, biography, creative legacy.

П ауль Хиндемит является одним из крупнейших композиторов XX столетия. В истории мирового искусства он представляет прежде всего музыкальную культуру Германии. Вместе с тем, обстоятельства его жизни складывались так, что Швейцария стала для немецкого классика той особой страной, которая очаровала его в юности, вдохновляла многие годы, укрывала в период невзгод, принимала на закате творческого пути. Изучение последних публикаций [4–9] и документальных источников, хранящихся в архиве композитора (*Hindemith-Institut-Frankfurt*), дало возможность подробно рассмотреть «швейцарские этапы» в жизни и творчестве мастера, что в свою очередь открыло новые грани в уже сложившемся на сегодняшний день портрете Хиндемита-художника. Подчеркнём, что данные све-

дения в отечественном музыкознании представлены впервые.

Многое связывало Хиндемита со Швейцарией уже с раннего возраста: первые уроки игры на скрипке брал у швейцарской скрипачки, некой Анны Хегнер¹. Прекрасный музыкант, она сразу обнаружила выдающиеся способности своего ученика и рекомендовала продолжить обучение у одного из самых уважаемых музыкантов Франкфурта-на-Майне Адольфа Ребнера², который в дальнейшем подготовил юного скрипача к поступлению во франкфуртскую консерваторию доктора Хоха³. Долгие годы Хиндемит поддерживал дружбу со своей первой учительницей и часто навещал её в Базеле.

Соседнюю страну Хиндемит впервые посетил в 1909 году, когда проводил летние каникулы в Аарау у Густава Вебера,

Немногим позднее он объясняет Штрекеру мотивы написания некоторых произведений: *«Вы, наверное, удивитесь, что я пишу сонаты для всех духовых инструментов. Я всегда хотел написать для них серию произведений. Во-первых, для этих инструментов нет ничего приличного, кроме нескольких классических вещей; всё же, хотя и не с точки зрения выгоды, а в долгосрочной перспективе полезно обогатить эту литературу. А во-вторых, я сам увлёкся игрой на духовых инструментах и получаю огромное удовольствие от этих произведений. Наконец, они служат мне своего рода техническими упражнениями для большого проекта, который надеюсь осуществить с “Гармонией мира” <...> уже весной»* [6, S. 298]. Поскольку выступления на публичных концертах для него больше невозможны, он с женой играет дома. Сонаты для этого случая подходили как нельзя лучше, ведь Хиндемит мог играть за исключением арфы на всех инструментах. Вот почему он просит своего издателя: *«Если б Вы сделали фотокопию сонаты для трубы и прислали её мне, я был бы очень признателен; сочинение стало частью нашего повседневного музицирования <...>»* [6, S. 304]. В отдельных сонатах явно прослеживаются биографические отсылки на этот период жизни композитора. Например, Первая соната для фортепиано была вдохновлена стихотворением немецкого поэта и философа конца XVIII – начала XIX века Фридриха Гёльдерлина “Der Main”. Она явилась выражением любви к родине, из которой Хиндемит боялся быть изгнанным.

В этот сложный период он обдумывает создавшееся положение и принимает одно из первых решений о дальнейшей карьере в Германии. 22 марта 1937 года в Берлинскую консерваторию направляется заявление об отставке. Тем не менее до лета 1938 года Хиндемита колеблются,

прежде чем, наконец, осуществить задуманную эмиграцию.

В начале августа 1938 года супружеская пара уезжает из Берлина и перебирается в швейцарский кантон Вале. Каким бы трудным ни было решение оставить Германию и отправиться в изгнание, для Хиндемита оно в конечном итоге оказалось правильным. Со временем он в полной мере убеждается в этом: *«Есть только две вещи, к которым нужно стремиться: достойная музыка и чистая совесть, о которых необходимо радовать. С этой точки зрения все предыдущие начинания были излишними <...>»* [6, S. 195]. Позднее композитор достаточно самокритично прокомментировал свою политическую наивность в отношениях с властью имущими в нацистской Германии. В ответном письме своей жене от 26 февраля 1939 года, Хиндемит комментирует сообщения из Германии об обращении с неугодными деятелями искусства: *«Вспоминая недавнюю нашу ситуацию, такие новости до сих пор на меня наводят ужас; не столько из-за действий безмозглой власти и не из-за несчастных жертв – а они могли бы осознать, что с этим шутить уже нельзя, – но я думаю про себя, как ужасно было бы погрузиться в это убивающее состояние бессилия с отсутствием любой возможности сопротивляться! Следует возрадоваться, что нам удалось освободиться от этого, и надеяться, что мы будем продолжать наслаждаться этой свободой вечно!»* [3, S. 201]. Спустя месяц, 27 марта 1939 года он пишет: *«Концепция в сфере искусства в Германии полностью соответствует всей предприимчивости Рейха, которая, кажется, продиктована только манией величия, садизмом и нехваткой сырья. Я всегда чувствовал себя мышью, которая опрометчиво танцевала перед входом в клетку и чуть было не попала внутрь; только по счастливой случайно-*



сти я оказался снаружи, когда ловушка захлопнулась!» [3, S. 226-227].

Почему же страной убежища Хиндемит выбирает именно Швейцарию? Одна из причин в том, что здесь находятся верные друзья, которые его ценят, поддерживают и в конечном итоге помогают пересечь границу. Среди них семья Вебер, в доме которых композитор часто проводил каникулы в юном возрасте. Ценным было знакомство с двумя самыми влиятельными личностями швейцарской музыкальной жизни: известным меценатом, дирижёром Базельского камерного оркестра Паулем Захером, и Вернером Рейнхардтом, также меценатом из Винтертура, с которым Хиндемит познакомился во время фестивалей камерной музыки в Донауэшингене.

Местом жительства супружеской четы Хиндемитов становится небольшой поселок Блюше (Bluche), расположенный примерно в семидесяти километрах к югу от Берна. В шале де Пре Блюше (Chalet de Preux Bluche) композитор помимо создания музыки с удовольствием предаётся домашним обязанностям: пилит и рубит дрова, собирает грибы, возделывает свой сад, обрезает кусты роз. О своём новом доме он восторженно пишет Вилли Штрекеру 2 октября 1938 года: *«Маленький домик как будто специально спроектирован для нас, а территория – самое красивое место, которое только можно найти: окружающие луга и деревья создают великолепный пейзаж. Позади нас самая южная цепь Бернских Альп, напротив снежные гигантские горы Вале (Вайсхорн и др.), а перед нами далеко внизу долина реки Роны, которую можно видеть примерно на 40 км вперёд. Добавьте к этому уединение в крошечной фермерской деревне с пасущимися коровами с их постоянным звоном, наш маленький домик с летней, наполненной солнцем верандой и сад с фруктовыми деревьями, чего ещё*

вы могли бы пожелать?» [6, S. 197–198]. Таким образом, красота природного ландшафта, его привлекательность сыграли немаловажную роль в выборе страны изгнания.

Хиндемитами пробыли в Блюше пятнадцать месяцев, с лета 1938 года по январь 1940 года. Это были, вероятно, самые счастливые месяцы в их жизни. После кочевого образа жизни предыдущих лет и постоянного нервного напряжения, пара максимально использует спокойствие деревни, побуждающее в том числе и к активному творческому процессу. В этот период появляются Концерт для скрипки с оркестром, Симфония *in Es*, сонаты для кларнета и фортепиано, валторны и фортепиано, трубы и фортепиано, скрипки и фортепиано *in C*, альты и фортепиано, арфовая и Третья органная сонаты. Здесь композитор встречается с директором местной консерватории Жоржем Энни⁸, который предлагает Хиндемиту написать для своего хора музыку к «Валезским четверостишиям» Р.-М. Рильке⁹. Предложение, похоже, не вызвало явного интереса у композитора, зато не исключено, что стало стимулом для создания Шести хоров *a cappella* на цикл французских стихотворений «Фруктовые сады» того же поэта.

После войны, когда возникает вопрос о возвращении в Европу, Хиндемитами вновь выбирают Швейцарию. С самого начала их привлекает район Женевского озера, уже знакомый им по Блюше. В июне 1953 года они переезжают в отель города Ве́ве (Vevey), одного из основных центров Швейцарской Ривьеры, и начинают искать подходящий дом. Через два месяца супружеская пара покупает виллу Ла Шанс (La Chance) в небольшом городке Блоне (Blonay), расположенном над Женевским озером между Монтрё и Ве́ве, и привозят свои вещи из Берлина и Нью-Хейвена.

О первых неделях проживания композитор пишет: *«Наш новый дом очень хорошо нас принял. Это действительно приятно после стольких лет все свои вещи собрать в одном месте. Конечно, предстоит ещё много работы, чтобы всё привести в порядок, однако эти хлопоты доставляют мне истинное удовольствие. Адрес мой простой: Блоне, но исключительно для публикации и личного пользования. Если мой адрес нужно сообщить кому-то постороннему, то только Веве, до востребования. Здесь так много известных и псевдоизвестных людей, от которых я хотел бы держаться в стороне»* [7, S. 56]. Для четы Хиндемитов вилла становится уединённым убежищем, тщательно охраняемым от посторонних глаз. Адрес известен только ближайшим друзьям и родственникам.

Согласно личным предпочтениям супруги с энтузиазмом обустривают свой дом. Образы льва, знака зодиака Гертруд Хиндемит, встречаются повсюду: на картинах, расклеенных вывесках, скамейках или люстрах. Изображениями львов композитор разрисовывает также стены дома и скрытый садовый сарай, в котором он сочиняет летом. Работа в саду и рисование, включая изготовление рождественских открыток для друзей, расслабляют и успокаивают, способствуя восстановлению сил после периода невзгод.

Обширная библиотека, которую теперь Хиндемиты могут себе позволить, подтверждает необычайно широкий круг их литературных интересов. Часть книг в рабочем кабинете включает внушительную коллекцию работ по теории музыки. Здесь хранится собрание сочинений Генриха Чокке¹⁰, который в последние годы был одним из любимых авторов композитора. Среди музыкальных произведений особенно ценными становятся копии работ с посвящениями, которые Хиндемит получил от многих выдающихся композиторов XX века.

С переездом в Швейцарию большую часть времени Хиндемит занимается дирижёрской деятельностью. Он гастролирует во многих европейских городах, таких как Лондон, Париж, Берлин и Вена, с лучшими оркестрами (Берлинский филармонический, Венский филармонический, Лондонский симфонический оркестры), выступает также в провинциальных городах Англии, Италии и Германии, посещает Южную Америку, Японию, Соединенные Штаты Америки. В эти годы появляются 12 мадригалов на тексты Й. Вайнхебера, Октет для струнных и духовых инструментов, Питтсбургская симфония, одноактная опера «Долгая рождественская трапеза», Концерт для органа с оркестром, кантата «Майнцское шествие», Месса *a cappella*.

Так случилось, что Швейцария в судьбе Хиндемита стала той страной, с которой связаны самые счастливые и благополучные моменты его жизни. Видимо поэтому в одном из писем находим такие строки: *«Нам очень дорога наша новая родина»* [7, S. 262].

После внезапной смерти Пауля Хиндемита в 1963 году его вдова и наследница Гертруд Хиндемит, решила заранее распорядиться материальным и нематериальным имуществом своей семьи (пара была бездетна). В своём завещании от 4 декабря 1966 года она указала, что наследие супружеской четы должно быть преобразовано в Фонд Хиндемита, чья основная деятельность будет заключаться в том, чтобы заботиться о музыкальном и литературном наследии Хиндемита, о дальнейшем расширении архива. Управление делами Фонда предполагалось передать определенному кругу людей из числа близких друзей композитора, выбрать среди них пять членов Попечительского Совета и управляющего поместьем Хиндемита в Блоне. Бывший дом супругов в 1968 году становится учреждением Фонда, который



наряду с приобретённым шале Лакруа (Chalet Lacroix) в 1978 году открывается как Музыкальный центр Хиндемита в Блоне (Hindemith Musikzentrum Blonay). Его деятельность направлена на распространение произведений композитора, по-

ощрение понимания искусства, продвижение и поддержку современной музыки. В настоящее время – это место проведения музыкальных курсов, мастер-классов, семинаров и концертов камерной музыки для широкого круга заинтересованных лиц.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Hegner Anna (1881–1963) – скрипачка, композитор и педагог. Получила известность и признание за свои сольные концерты в Базеле, Берлине, Лейпциге и Лондоне, а также благодаря организации классических концертов в католической церкви.

² Rebner Adolf Franklin (1876–1967) – скрипач, альтист. С 1896 года концертмейстер оркестра Франкфуртской оперы, концертирующий солист и ансамблист, руководитель собственного квартета.

³ В названной консерватории Хиндемит обучался с 1909 по 1917 год.

⁴ Имеется в виду Сен-Готард – один из самых живописных горных перевалов Швейцарских Альп.

⁵ Здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора статьи.

⁶ Goldberg Szymon (1909–1993) – польский скрипач и дирижёр. Работал в должности концертмейстера оркестра сначала Дрез-

денской, затем Берлинской филармонии. В 1934 году покинул оркестр, в 1953 году принял американское гражданство.

⁷ Feuermann Emanuel (1902–1942) – известный виолончелист первой половины XX века. С 1929 по 1933 год профессор Берлинской высшей школы музыки. В 1938 году переехал в Соединённые Штаты Америки.

⁸ Haenni Georges (1896–1980) – швейцарский композитор, дирижёр, музыкальный деятель, основатель Общества друзей искусства Сьона (1928), творческого коллектива «Валезанский шансон» (1931) и Театрального общества (1946).

⁹ Этот цикл лирических стихов известен также под названием «Валезанские катрены».

¹⁰ Zschokke Johann Heinrich Daniel (1771–1848) – немецкий и швейцарский писатель-просветитель, теолог, историк, автор фантастических новелл, богословских трудов, исторических романов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brinner A. Paul Hindemith. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag Zürich und Freiburg i. Br. B. Schott's Söhne Mainz, 1971. 388 S.
2. Brinner A., Rexroth D., Schubert G. Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag B. Schott's Söhne, 1988. 290 S.
3. Hindemith P. Briefe / Herausgeber von Dieter Rexroth. Frankfurt/Main: Fischer Verlag Taschenbuch, 1982. 272 S.
4. Hindemith P. Gesamtverzeichnis seiner Werke. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2002. 160 S.
5. Hindemith-Schott. Der Briefwechsel. Band I. 1919–1935 / Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 695 S.
6. Hindemith-Schott. Der Briefwechsel. Band II. 1936–1952 / Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 756 S.

7. Hindemith-Schott. *Der Briefwechsel. Band III. 1953–1967* / Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 764 S.
8. Hindemith-Jahrbuch. *Annales Hindemith* / Herausgegeben von Paul Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: Schott Music, 2020. XLIX. 225 S.
9. Schubert G. *Paul Hindemith* / Herausgegeben von Wolfgang Müller. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2016. 184 S.

Об авторе:

Благодарская Елена Александровна, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, кандидат искусствоведения, Оренбургский государственный институт искусств им Л. и М. Ростроповичей (460014, Оренбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-0788-4182**, blagodarskaya@osiart.ru

REFERENCES

1. Brinner A. *Paul Hindemith*. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag Zürich und Freiburg i. Br. B. Schott's Söhne Mainz, 1971. 388 S.
2. Brinner A., Rexroth D., Schubert G. *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag B. Schott's Söhne, 1988. 290 S.
3. *Hindemith P. Briefe*. Herausgeber von Dieter Rexroth. Frankfurt/Main: Fischer Verlag Taschenbuch, 1982. 272 S.
4. Hindemith P. *Gesamtverzeichnis seiner Werke*. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2002. 160 S.
5. Hindemith-Schott. *Der Briefwechsel. Band I. 1919–1935*. Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 695 S.
6. Hindemith-Schott. *Der Briefwechsel. Band II. 1936–1952*. Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 756 S.
7. Hindemith-Schott. *Der Briefwechsel. Band III. 1953–1967*. Herausgegeben von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitdard Schader und Heinz-Jürgen Winkler. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 764 S.
8. *Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith*. Herausgegeben von Paul Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: Schott Music, 2020. XLIX. 225 S.
9. Schubert G. *Paul Hindemith*. Herausgegeben von Wolfgang Müller. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2016. 184 S.

About the author:

Elena A. Blagodarskaya, PhD (Arts), Associate Professor at the Chamber Ensemble and Accompanist Training Department, Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich (460014, Orenburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-0788-4182**, blagodarskaya@osiart.ru



Р.А. ЗУБОВА

*Департамент музыкального искусства Института культуры
и искусства Московского городского педагогического
университета, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3282-742X*

**Методические особенности и инновационный подход
в обучении вокалу по методике Кэтрин Садолин
*Complete Vocal Technique (CVT)***

В статье освещаются методические особенности и инновационный подход в обучении вокалу по методике *Complete Vocal Technique (CVT)*, изложенной в книге «Полная вокальная техника» педагога и исследователя голоса Кэтрин Садолин. Основное внимание уделяется теоретико-методическим вопросам развития вокальных навыков. Актуальность статьи обусловлена высокой популяризацией западных вокальных методик, построенных на научных исследованиях голосового аппарата, одним из которых является «Полная вокальная техника». Цель статьи – анализ вокальной методики CVT, изложенной в книге Кэтрин Садолин. Он предполагает обобщение теории и практики, а также выявление оптимальной последовательности в обучении по данной методике. В статье представлены рекомендации для развития и получения того или иного звучания голосового аппарата (режимы, окраска звука и эффекты); решаются задачи рассмотрения и демонстрации подходов Кэтрин Садолин при обучении вокальному мастерству, уточняются особенности авторской терминологии.

В работе были использованы следующие методы для сбора информации: теоретический анализ научно-методической литературы, а также наблюдение и обобщение педагогического опыта, оценка и сравнение результатов образовательного процесса.

Теоретическая ценность статьи обуславливается определением специфики применяемой автором технологии; практическая значимость заключается в выявлении перспективы внедрения научных разработок в образовательный процесс студентов. Статья предназначена для преподавателей эстрадно-джазового вокала, а также будет полезна обучающимся вокальному искусству эстрады: любителям и студентам колледжей и вузов.

Ключевые слова: методика обучения Кэтрин Садолин, «Полная вокальная техника», особенности обучения вокалу, окрас звука, вокальные режимы, вокальные эффекты.

Для цитирования / For citation: Зубова Р.А. Методические особенности и инновационный подход в обучении вокалу по методике Кэтрин Садолин “Complete Vocal Technique (CVT)” // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 163–175. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.163-175

RUSTINA A. ZUBOVA

*Musical Art Department of the Institute of Culture and Art
of the Moscow Pedagogical University, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3282-742X*

Methodological Peculiarities and Innovative Approach to Teaching Vocal Art According to Kathrine Sadolin's Method "Complete Vocal Technic (CVT)"

The article highlights the methodological peculiarities and innovative approach to teaching vocal art according to the Complete Vocal Technique (CVT) method, stated in the book "Complete Vocal Technique" by teacher and voice researcher Kathrine Sadolin. The main attention is focused on the theoretical and methodological principles of developing vocal skills. The relevance of the article is due to the high popularization of Western vocal techniques based on the vocal apparatus scientific research, one of which is the "Complete Vocal Technique". The purpose of the article is to analyze the CVT vocal technique described in the book by Kathrine Sadolin. It involves the theory and practice generalization, as well as the optimal sequence identification in teaching according to this method. The article presents recommendations for developing and obtaining one or another sound of the vocal apparatus (modes, sound coloring and effects); solves the tasks of considering and demonstrating the approaches of Kathrine Sadolin in teaching vocal skills; clarifies the peculiarities of the author's terminology used in the sound extraction.

For collecting information in the work were used the following methods: theoretical analysis of scientific and methodological literature, as well as observation and generalization of pedagogical experience, evaluation and comparison of the educational process results.

The theoretical value of the article is determined by defining the specifics of the technologies used by the author; practical significance lies in identifying the prospects for introducing scientific developments in the students' educational process.

The article is intended for pop-jazz vocals teachers, and will also be useful for pop vocal art students: amateurs and students of colleges and universities.

Keywords: Kathrine Sadolin's teaching method "Complete Vocal Technique", vocal training peculiarities, sound color, vocal modes, vocal effects.

На сегодняшний день, в связи с популяризацией вокальных проектов и шоу на зарубежном и российском телевидении, становится всё больше желающих обучиться вокальному мастерству. В связи с чем появляется ряд статей, авторы которых обращаются к проблемам в обучении эстрадно-джазовому вокалу [1–9]. Все они делают акцент на развитии профессиональных качеств эстрадно-джазового исполнителя. Исследования Р.А. Зубовой [2], С.А. Коновало-

вой [3, 4], К.С. Перцевой и И.В. Кудринской [5] содержат аспекты формирования современных эстрадных приёмов исполнительства, рассматривают их природу и специфику. Изучение этих приёмов осуществляется в опоре на отечественные и зарубежные методики преподавания вокала. О.В. Грибкова [1], Л.И. Уколова и И.В. Кудринская [7, 8] рассматривают вокальную подготовку как средство развития творческого потенциала и эмоционально-эстетического воспитания личности.



Е.А. Сибиренкова [6] формирует развитие вокальных навыков по методике *Complete Vocal Technique* Кэтрин Садолин [9], которая на данный момент является одной из самых популярных и современных.

Кэтрин Садолин на занятиях вокалом активно проводила эксперименты над своим голосом, для получения нужных ей звуков. Также её стала интересовать анатомия и физиология голосового аппарата. Так Кэтрин занялась тщательным исследованием всех существующих звуков. Это послужило хорошим началом в формировании собственной методики обучения вокалу, а позднее и в написании книги.

Главная идея «Полной вокальной техники» заключается в том, чтобы обязать исполнителей брать на себя ответственность за личное развитие и совершенствование. Такие фразы, как «Доверяй себе» и «Уважай свои собственные ощущения», повторяются на протяжении всей книги.

Однако данная методика в основном посвящена именно технике пения. Так как техника – это средство, с помощью которого исполнитель выражает себя, а выражение является самым важным аспектом в передаче сообщения, повествования исполнителя. Что передать и как это передать, является художественным выбором, который каждый исполнитель делает сам. Техника должна немедленно дать желаемый эффект, в противном случае она выполняется неправильно.

Профессиональные вокальные умения и навыки, требующиеся певцам-исполнителям, формируются и совершенствуются в практической учебной деятельности под руководством педагога, а также при условии применения наиболее эффективных методов обучения. В обучении вокалу при индивидуально ориентированном подходе можно выявить наиболее комфортную и эффективную методику для каждого обучающегося. Однако существует проблема

несовпадения названий различных вокальных приёмов и способов звукоизвлечения в разных вокальных методиках.

Этот вывод был сделан на основе обзора научно-методической и педагогической литературы, посвящённой различным современным методикам при обучении вокальному мастерству, а также в ходе собственной практической педагогической работы. В связи с чем целью статьи стало освещение методических особенностей, авторского подхода и авторской вокальной терминологии Кэтрин Садолин как наиболее универсальной.

Исследование позволило доказать, что данная методика является действенной и уникальной, а также отличается инновационным подходом в обучении вокальному мастерству. Однако проблемы, встречающиеся у вокалистов, обучающихся по методике К. Садолин (например, связанные со звукоизвлечением), свидетельствуют о том, что и педагогам, и студентам не хватает теоретических и практических знаний, касающихся этой методики.

В статье акцентируется внимание на том, что Кэтрин применяет различные подходы, которые соответствуют интеллектуальным и психологическим особенностям обучающихся, что, безусловно, повышает эффективность в освоении ими вокального мастерства.

«*Complete Vocal Technique* (CVT) – это независимая от жанра исполняемого произведения методика пения с согласованной и строго определённой терминологией, которая преподаётся в Датском институте» [6]. Необычность данного метода состоит в подтверждённых научных работах и лабораторных исследованиях, проводимых на базе CVI (Complete Vocal Institute). К каждому режиму, эффекту и окрасу звука прилагается аудио- и видеоматериал. Видео снимается с помощью гибкого эндоскопа, вводимого через нос.

Используется стробоскопический свет, поэтому вибрацию голосовых связок можно увидеть в замедленном темпе. Мигание стробоскопического света запускается сигналом ларингографа. Это достигается размещением двух электродов на шее над гортанью, и форму волны можно увидеть в виде движущейся линии на экране компьютера. Когда голосовые связки вибрируют и касаются друг друга, линия поднимается, а когда они расходятся, линия опускается, создавая изменение формы волны.

Прежде чем рассматривать подход Кэтрин к обучению вокальному мастерству, необходимо уточнить, какие разделы формируют обучение по данной методике. Книга включает в себя Введение, где представлено обновление по сравнению с предыдущими выпусками (некоторые разделы были пересмотрены со времени первого издания в результате большего опыта и новых исследований, которые настолько новы, что многие аспекты, как говорит автор, ещё предстоит изучить), а также даны практические рекомендации, как обучаться по методике CVT. В самом начале автор даёт «Полную вокальную технику» в четырёх страницах, для того чтобы обучающиеся в любой момент могли вернуться к основным положениям, содержащимся в книге. Далее выделены основные разделы: «Общие принципы», «Вокальные режимы», «Окраска звука», «Эффекты», «Проблемы с голосом» и «Дополнительные методы».

Раздел «Общие принципы» включает в себя три общих принципа: поддержка, необходимый твэнг, отсутствие зажимов челюсти и губ (не выдвигайте челюсть и не напрягайте губы). Также в этот раздел входят такие положения, как дыхание, позы, поддерживающие мышцы, внутренняя поддержка, открытие рта, диапазон и типы голосов. Три общих принципа являются фундаментальными и важными для

совершенствования голоса. Они помогают охватить все высокие и низкие ноты в диапазоне каждого вокалиста, петь длинные фразы, овладеть чистым и мощным звуком и избежать охриплости и срыва.

Три общих принципа, которые выделяет Кэтрин в своей книге:

1. Поддержка. Этот принцип описывает процесс дыхания, работу диафрагмы во время вдоха и выдоха, положение рёбер и необходимость контроля над выдохом во время фонации. Огромное внимание уделяется мышцам тела (спина, живот, поясница), которые обеспечивают необходимую поддержку издаваемому звуку. Так, например, Кэтрин предлагает: не дыша раздвинуть рёбра по бокам и сзади, слегка втянуть живот в области пупка, напрячь мышцы спины (крылья) и выпрямить спину. Тренировать, пока это не будет получаться естественно.

2. Необходимый твэнг. Объясняет сужение надгортанной воронки (область над голосовыми связками), благодаря чему происходит более направленный и чёткий звук, который позволяет увеличивать громкость и способствует расширению диапазона. Кэтрин поясняет, что необходимый и даже явный твэнг используются в стереотипной американской манере речи (южный акцент) и часто в музыке кантри. Автор предлагает ряд букв и слов, позволяющих наиболее легко добиться твэнга в голосе. Гласные «ЕЕ» – как в английском слове «see», «I» – как в слове «sit», «ЕН» – как в «stay», «ОЕ» – как в «herb», «А» – как в «and»; язык в этих случаях прилегает к зубам в верхней части рта, что помогает сузить надгортанную воронку, и голос звенит.

3. Не выдвигайте челюсть и не выдвигайте губы. Описывается положение челюсти, губ и языка во время вокализации, которое должно быть естественным и не мешать свободному звукоизвлечению.

Данные принципы необходимо соблюдать независимо от режима, окраса звука или эффекта. О принципе «Поддержка» говорят многие авторы, исследовавшие вокальное искусство, приравнивая его к опоре, дыханию, подаче или атаке звука; принцип «Не выдвигайте челюсть и не выдвигайте губы» можно отнести к рассмотрению дикции и артикуляции. Если названные выше принципы находят отражение в разных вокальных методиках, то «необходимый твэнг» является новаторским. Суть этого принципа заключается в активном применении в любом металлическом режиме «необходимого твэнга» на постоянной основе, что позволяет петь дольше, не уставая; добавляет голосу громкость и звонкость. Также по CVT разделяют и «явный твэнг». При «явном твэнге» звук становится более резким и звонким за счёт уменьшения отверстия надгортанной воронки, так как надгортанник приближается к черпаловидным хрящам. Чтобы почувствовать, как сужается надгортанная воронка, Кэтрин предлагает сказать английское слово «sing» (звук «ng» уменьшает надгортанную воронку) и дальше попробовать направить этот звук по спирали вверх, словно что-то растягивая.

Однако «сужение надгортанной воронки» приводит к специфичности издаваемого звука, поэтому следует контролировать явный и необходимый твэнг. Некоторые положения методики К. Садолин могут быть применены в обучении эстрадно-джазовому вокалу, но не как основа метода звукоизвлечения, вокализации, а лишь как один из приёмов.

Раздел «Вокальные режимы». Главное открытие Кэтрин Садолин в «Полной вокальной технике» – это четыре вокальных режима: Нейтральный, Кёрбинг, Овердрайв и Эдж. Эти вокальные режимы предназначены для выбора меха-

низма пения. Также в этом разделе автор объясняет, что такое металлический звук, неметаллический звук, нейтральный с воздухом и без воздуха. Особое внимание уделяется гласным, объёму, упражнениям, звуковому цвету, поиску и подаче в каждом режиме, а также переходу между режимами.

Вокальные режимы формируются непосредственно в голосовом тракте, поэтому важно обратить внимание на их работу и здоровое использование, так как это снизит риск напряжения голоса и его повреждения. В теории CVT выделяют различные уровни голосового тракта – режимы. Чтобы лучше понять, как и где производятся действия для различных вариантов вокальных режимов, полезно знать различные уровни голосового тракта. Режимы создаются как сочетание различных уровней, при этом соблюдая общие принципы и правила этих режимов. В основном они производятся на уровнях 1–4 (рис. 1).



Рис. 1. Уровни вокального тракта [9, с. 102].

Уровень 1. Это уровень голосовых связок. Именно здесь производятся различные колебательные паттерны голосовых складок для вокальных режимов: Нейтральный, Кёрбинг, Овердрайв и Эдж.

Уровень 2. Это уровень вентрикулярных (ложных) складок. Здесь происходит сужение с боков по направлению к середине для режимов Кёрбинг, Овердрайв и Эдж. Эти режимы формируются путём приближения ложных связок друг к другу в различной степени и в зависимости от режима.

Уровень 3. Это уровень черпаловидных хрящей/рожковидных, надгортанника и черпалонадгортанных складок. Здесь происходит сужение спереди и сзади для Кёрбинг, Овердрайв и Эдж.

Уровень 4. Это уровень гипофаринкса и грушевидной ямки.

Уровень 5. Это уровень мягкого нёба, нёбного язычка, задней стенки горла и задней стенки языка. Здесь гласные образуются по форме языка.

Уровень 6. Это остальные части голосового аппарата.

Чтобы понять концепцию разделения звучания голоса на четыре вокальных режима (рис. 2), необходимо выделить количество «металла» в голосе. Одни звуки имеют более металлический характер звучания, чем другие. «Металлический» звук можно назвать более жёстким, более сырым или прямым. «Металл» также может быть разным. Например, его может быть совсем немного или он может звучать более или менее отчётливо. Поэтому Кэтрин классифицировала звуки на «неметаллические», звуки с «уменьшенным количеством металла» и «полные металлические».

Neutral (Нейтральный). Нейтрал – это неметаллический тип пения. Формируется путём расслабления челюсти. Нейтраль-

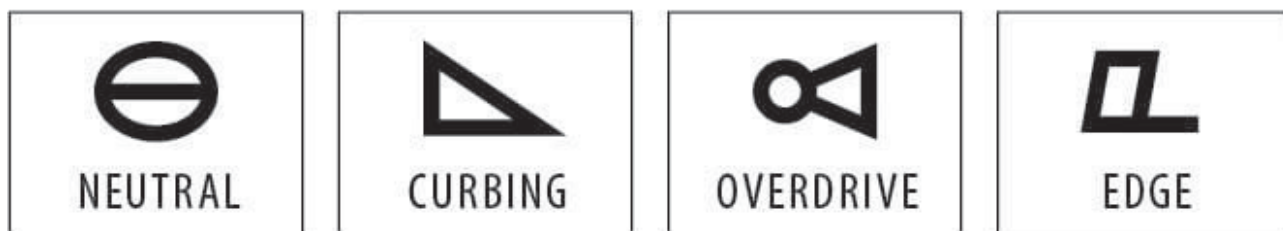


Рис. 2. Четыре вокальных режима.

ный режим подразделяется на два вида – «с добавлением воздуха» и «без добавления воздуха». У него большое разнообразие красок: от мягких с большим добавлением воздуха (субтон) до более ярких без добавления воздуха звуков. Звук зависит от степени сжатия связок. Имеются разные возможности и ограничения. Доступны все гласные и все звуковые окрасы как у мужчин, так и у женщин, но есть ограничения по громкости. В основном это тихий тип пения, но есть и исключения. Нейтральный без добавления воздуха на высоких нотах способен достигать громкости *ff*. Мягче и тише, чем металлические типы пения.

Curbing (Кёрбинг – Сдержанный). Это полуметаллический тип пения. Он характеризуется уменьшенным количеством металла в звучании, а также имеет сдержанный характер, что очевидно уже из названия. Сдерживание звука может быть найдено путём «задержки». Кёрбинг может содержать разное количество металла в голосе – от 1% до 70%. Это самый тихий из металлических типов пения, но громче, чем нейтральный. Нет добавления слышимого воздуха в звук; если попытаться это сделать, то данные действия приведут к перенапряжению голоса.

У мужчин и женщин Кёрбинг не очень хорошо работает в низкой и очень низкой



части голосового диапазона. Очень громко можно петь только женщинам в середине диапазона; доступны все звуковые окрасы. Основные гласные «О» и «У». Эти гласные направлены на осуществление художественной составляющей. Кёрбинг характеризуется умеренной громкостью, от умеренного тихого звука *mp* до умеренного громкого *mf*. На уровнях *pp* или *ff* звуки недоступны. Используется Кёрбинг во многих стилях эстрадной музыки; в повседневной жизни, когда мы стонем и хнычем.

Overdrive (*Овердрайв – Перегруженный*). Овердрайв – это цельнометаллический тип пения. Однако он может варьироваться от уменьшенного до полного металлического звучания (от 1% до 100% содержания металла). Характер очень чёткий, громкий и кричащий, словно вы кричите «Эй!» кому-то вслед. Смыкание связок плотное, связки смыкаются всей поверхностью. Овердрайв – это режим без добавления воздуха при звукоизвлечении. При попытке добавления воздуха в звук данное действие может привести к перенапряжению или срыву голоса. Для нахождения Овердрайва используется «укус»: представьте, что вы пытаетесь что-то укусить.

По высоте это самый ограниченный тип пения, особенно для женщин. Верхний предел «ре» второй октавы, а для мужчин «до» второй октавы; нижнего предела нет. Окраска звука меняется незначительно, особенно на верхнем участке диапазона. Основные гласные «Э» и «О». Громкость, в основном, сильная. Средняя громкость возможна на нижних нотах. Чем выше нота, тем громче и отчётливее звук. Овердрайв – наиболее частый тип пения в середине диапазона. Используется в повседневной жизни, когда вы громко разговариваете или кричите.

Edge (*Эдж – Крайне перегруженный (Ранее Бэлтинг)*). Термин «Бэлтинг» явля-

ется распространённым словом для описания громкого пения. Существует он давно. Однако, чем больше новых современных жанров и стилей исполнения появляется на музыкальном олимпе, тем больше вокалисты путаются с термином «Бэлтинг», потому что он используется для описания очень большого количества различных звуков. Некоторые используют этот термин для определения режима «Кёрбинг», другие – для «Овердрайва», а третьи даже для описания звука в «Нейтральном» режиме полной насыщенности с большим количеством твэнга. Чтобы избежать этой путаницы, важно было дать чёткие определения всех используемых терминов и звуков. Поэтому в CVT решили не использовать термин «Бэлтинг», а вместо него ввели понятие «Эдж».

Термин «Эдж» используется исключительно для металлического звука с чётким и прямым характером. Громкость в режиме Эдж варьируется от средней до очень высокой. Эдж используется почти во всех стилях, когда требуется достаточно громкий и сильный звук, а в нотах необходим чистый металл. Примерами могут служить тяжёлый рок, госпел, R&B и поп-музыка.

Эдж – это режим без добавления воздуха при звукоизвлечении, более того, Кэтрин просит никогда не добавлять воздух в тон. Мужчины могут использовать режим Эдж на любом участке диапазона, женщины могут использовать на протяжении всего диапазона, до «до» третьей октавы. Женщины не могут применить Эдж в очень высокой области голоса. Нижние ограничения режима отсутствуют. Эдж используется в повседневной жизни во время крика.

Раздел «Окраска (цвет) звука». Окраска звука предназначена для придания голосу разных оттенков.

Почти все типы пения могут звучать темнее или светлее, некоторые в боль-

шей или меньшей степени. Окраска звука происходит в вокальном тракте от связок, до носоглотки и губ. Форма и размер вокального тракта очень важны для окраски звука. У всех певцов разные вокальные тракты и, как следствие, разные окраски звука. Чем больше вокальный тракт, тем темнее окраска звука. Существует очень много способов изменить окраску звука. Следует помнить три общих принципа и контролировать тип пения до изменения окраски звука.

Изменить вокальный тракт можно, меняя:

- положение надгортанника;
- положение гортани;
- положение языка;
- положение рта;
- положением мягкого нёба;
- открывая и закрывая носоглотку.

Каждый из этих факторов тренируется отдельно. Только тогда, когда обучающийся выучит все, можно начинать их комбинировать.

Кроме того, раздел включает в себя объяснение следующих положений: введение в звуковую цвет; «надгортанная воронка»; упражнения на поднятие и опускание гортани, активизации языка, расслабление уголков рта, поднятие и опускание нёба, а также техника работы с микрофоном.

Раздел «Эффекты». В данном разделе рассмотрено достижение особых эффектов звукоизвлечения. Вокальные эффекты – это те звуки, которые не связаны с мелодией и текстом, это звуки, подчёркивающие экспрессию или стиль вокалиста. Часто эффекты возникают спонтанно, когда певец в студии или на концерте ощутил особую эмоцию, которая подчёркивает выразительность песни. Но для того, чтобы певец смог это повторить независимо от случая и настроения, на помощь приходит техника, а именно, изучение природы возникновения и тренировка желаемого звука.

Раздел включает в себя введение в эффекты; дисторшн; крикк и криккинг; ратл; гроул; грант; скрим; вокальный брейк (намеренный срыв); воздух в голосе; вибрато (три вида: гортанное, пульсирующее и молоточковое); техника орнаментированного пения (мелизматика, рифы и пробежки).

Многие вокалисты напрягают свой голос, исполняя эффекты в нездоровой манере. Но CVT доказывает, что эффекты можно воспроизводить безопасным способом, если всегда следовать трём основным принципам пения, правильно использовать режимы и контролировать приём для конкретных эффектов. Теория создания здоровых эффектов заключается в том, чтобы сосредоточиться в первую очередь на работе голосового тракта. Это снижает риск перенапряжения или повреждения голоса.

Чтобы получить общее представление о том, где производятся различные вокальные эффекты, целесообразно вспомнить различные уровни голосового тракта, обозначенные на рисунке 1. Так, например, на первом уровне возникают «крикк», «криккинг», «добавление воздуха в голос» и «молоточковое вибрато»; на втором – «дисторшн»; на третьем – «ратл» и «гроул». На пятом уровне возникают «язычковый ратл» и «задний язычковый ратл», на шестом производятся гласные и окраска звука.

Раздел «Проблемы с голосом». Это небольшой, но очень важный раздел, включающий в себя такие особенности, как охриплость, узелки, слишком много слизи, а также профилактику и экстренную помощь, программу экстренной помощи. Здесь речь идёт и о вокальном разогреве.

Раздел «Дополнительные методы». Этот раздел включает в себя внутренний и внешний слух; акустическое пение; пение в студии звукозаписи; импровизацию для начинающего и продвинутого уровня;



интерпретацию и исполнение; способы работы с выражением.

Следует отметить, что вокальная методика К. Садолин даёт много возможностей для овладения голосовым аппаратом в разных жанрах вокального искусства, что является важным при обучении эстрадно-джазовому вокалу.

При оценке результативности обучения студентов в процессе практической педагогической работы в институте были выбраны методы практических заданий: придерживаться трёх принципов пения, нахождение и построение «необходимого» и «явного» твэнга, тренировка четырёх вокальных режимов, работа с окрасом звуков, а также формирование и построение вокальных эффектов (выборочно, в зависимости от уровня подготовки студента).

Первый этап эксперимента был анкетированием, где студенты показали знание современных методик обучения вокалу, знание профессиональной терминологии, в частности, вокальных приёмов и их трактовку в разных методах, а также анатомическую составляющую звукообразования. В процессе эксперимента каждый месяц обучающихся собирали и проводили общий урок в формате вопрос-ответ на тему знания вокальной терминологии, строения голосового аппарата, правильного функционирования «поддержки» в звуке, формирования современных вокальных приёмов; обсуждались манеры и приёмы звукоизвлечения известными отечественными и зарубежными исполнителями. Длительность индивидуального урока составляла 45 минут, частота – два раза в неделю. На занятиях использовались сочетания таких методических принципов, как: упражнения на дыхание (по методике Шерил Портер), артикуляционные авторские упражнения, вокальные упражнения на формирования приёмов (твэнг, белтинг, фальцет, микст, рэтл,

фрай, край и т.д.); на проработку высоких, низких и переходных нот; работа в свистковом регистре; интервальные распевки, распевки со сложным ритмом, а также распевки, включающие в себя разные вокальные приёмы в одном упражнении, использование разных манер звукоизвлечения в одной вокальной фразе, проработка и разбор выбранной песни, устранение ошибок.

Представим некоторые примеры упражнений, которые показали свою эффективность в процессе обучения студентов эстрадно-джазовому вокалу.

В методике CVT К. Садолин предлагает упражнения, которые направлены на выявления твэнга: «явного» и «необходимого». К таким упражнениям относятся:

- «Плач ребёнка» (попробуйте воспроизвести пронзительный плач);
- «Утка» (покрывать, как утка);
- «Мигалка» (изобразить звук скорой помощи);
- «Гоночная машина» (изобразить, как «ревёт» гоночная машина);
- «Котёнок» (помяукать, как котёнок);
- поговорить или посмеяться «хи-хи-хи» голосом злого персонажа из мультфильмов («Баба Яга»).

Упражнение на четыре вокальных режима: берётся припев известной песни для ученика, и его задачей становится пропеть припев по очереди в разных вокальных режимах. Далее задача усложняется, каждую строчку припева нужно пропеть в разных режимах. Последний уровень этого упражнения: педагог заранее перед строчкой говорит студенту, в каком режиме ему нужно исполнить следующую строчку. Данное упражнение направлено не только на поиски режимов, но и на соответствующую динамику в режиме, окраску звука и подачу.

Упражнение на формирование приёма *Rattle* по методике CVT:

Издать звенящую ноту (твэнг) в нейтральном режиме, а затем добавить к ней

лёгкую и мягкую вибрацию – это *rattle*. Если нота звучит как дисторшн (т.е. из-за работы ложных связок), следует попробовать усилить вибрацию и немного ослабить поддержку, чтобы звук стал мягче.

Собрав небольшое количество слюны и поэкспериментировать с размещением в разных областях голосового тракта и заставить его хрипеть. Например, поместите слюну рядом с мягким нёбом (язычком), как будто вы полощите горло. Спойте ноту в заданном режиме и добавьте дисторшн, затем ратл. Убедитесь, что ратл никоим образом не изменяет режим пения.

Заставить язычок и заднюю часть языка вибрировать, имитируя звуки животных, например, птицы или тигра. Попробуйте сделать перекачивающееся «ррр» на язычке. Если это трудно, то следует тренировать мягкое нёбо, издавая храпящие звуки. Поддерживайте вибрацию в мягком нёбе, пока выдыхаете. Как только научитесь управлять раскатистым «ррр», поэкспериментируйте с добавлением его к дисторшну. Будьте осторожны, чтобы дополнительный эффект не изменил центр режима.

Заставить вибрировать язычок и мягкое нёбо, создавая звук шипящего животного. Попробуйте произнести «кккррр» или «ггтррр» и почувствуйте, как язык соприкасается с нёбом в районе соединения твёрдого и мягкого нёба. После того, как научитесь управлять данными звуками, попробуйте поэкспериментировать с добавлением его к дисторшну.

При работе над распевками и отдельными фразами для участников эксперимента ставилась задача быть максимально расслабленными и осуществлять всё в игровой, непринужденной обстановке, чтобы не сформировать голосовые зажимы. Полученные навыки применяли на сольных песнях.

Сравнительный анализ начального и первого контрольного среза определил

явную динамику в процессе восприятия к обучению по данной методике и прогресс в профессиональном росте. Таким образом, основная задача – рассмотрение подходов Кэтрин Садолин к обучению вокальному мастерству, уточнение применяемой ею терминологии, касающейся способов звукоизвлечения, а также исследование данной методики преподавания эстрадного вокала в ходе практической педагогической работы в целях выявления преимуществ, специфики применяемой автором технологии и перспективы внедрения научных разработок в образовательный процесс студентов – была выполнена.

Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что методика Кэтрин Садолин «Полная вокальная техника» является одной из наиболее действенных и популярных в обучении современному вокальному искусству. Эта методика имеет несомненную научную значимость и научное обоснование (полная структурированность голосового аппарата – на каких уровнях голосового тракта строится тот или иной вокальный эффект, окрас или режим; анатомические и физиологические объяснения; физические инструкции). Уделяется внимание вокальным «ощущениям» и ассоциативному ряду, помогающим добиться различных вокальных эффектов, окраса или режима (примеры внутренних образов и ощущений).

Безусловным достоинством работы К. Садолин являются вокальные аудиопримеры, записанные на диск, который прилагается к учебнику «Полная вокальная техника» (примеры звука и иллюстрации).

Проблема выбора эффективного метода обучения вокальному мастерству не перестаёт быть актуальной для педагогов. Книга К. Садолин будет интересна и понятна обучающимся с разным уровнем вокальной подготовки и восприятия материала от преподавателя. Все учатся



по-разному. Одним певцам нужно понять теоретическое объяснение проблемы, чтобы решить её, другие физически прощупывают свой путь, а некоторые работают с помощью звука, например, слушая, узнавая и копируя звук. Кто-то учится, глядя на графические иллюстрации, а кто-то находит решение своих проблем через внутренние образы и ощущения.

Анатомические и физиологические объяснения, включённые в книгу, будут полезны многим певцам, хотя некоторые, может быть, сочтут их и ненужными. Техники, изложенные К. Садолин, не обязательно требуют, чтобы обучающийся понимал и ощущал свою анатомию или физиологию. Важно не перегружаться этими объяснениями. Различные методы представлены в виде диапазона возможностей. Каждый человек сам выбирает тот метод, который он считает наиболее доступным и с помощью которого он может достичь наилучших результатов.

На основании проанализированных методических особенностей и инновационного подхода в обучении вокалу по методике Кэтрин Садолин CVT были определены оптимальные музыкально-педагогические технологии, использование которых необходимо для дальнейшего обучения и развития учащихся. Автором доказано следующее: методика обучения вокальному мастерству должна быть гибкой, а педагогический подход – варьироваться в зависимости от поставленных задач, технических сложностей, а также от возможностей и способностей обучающегося.

Вопросы развития вокальных навыков и вокального мастерства нельзя решать каким-то одним методом. Но чтобы понять, какая из методик обучения вокалу подходит больше тому или иному обучающемуся, следует рассмотреть, изучить и проанализировать все современные методики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибкова О.В., Казначеев С.М. Вокальная подготовка как средство развития творческого потенциала личности // Искусство и образование. 2018, № 2(112). С. 77–83.
2. Зубова Р.А., Коновалова С.А. Приём «тванг» в современном эстрадном исполнительстве // Культура, искусство и современное образование: традиции, опыт и инновации. Материалы I Всероссийской научно-практической конференции, Барнаул, 25 марта 2022 года / гл. ред. Л.М. Тюренкова. Барнаул: Алтайский государственный институт культуры, 2022. С. 205–212.
3. Коновалова С.А., Девина А.Ю. Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала // Педагогика искусства. 2019, № 2. С. 91–98.
4. Коновалова С.А., Головина О.Н. Вокальный приём «Микст» в эстрадно-джазовом пении // Музыка и время. 2020, № 12. С. 28–30.
5. Перцева К.С., Кудринская И.В. Эталон звука и вокальные приёмы в джазовом вокале // Человек. Социум. Общество. 2021, № 3. С. 65–68.
6. Сибиренкова Е.А. Развитие вокальных навыков по методике «complete vocal technique» // Искусство и образование. 2019, № 4(120). С. 61–69.
7. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Методы и приёмы работы с детьми подросткового школьного возраста в классе вокала // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации: сб. науч. трудов по итогам VI Всероссийской

научной конференции, Таганрог, 29–30 октября 2021 года / ред. М.В. Кревсун. Ростов-на-Дону: Ростовский государственный экономический университет «РИНХ», 2021. С. 473–480.

8. Уколова Л.И., Кудринская И.В., Цзян Ш. Национальная вокальная школа как форма эмоционально-эстетического воспитания личности // Искусство и образование. 2018, № 6(116). С. 77–83.

9. Cathrine Sadolin. Complete Vocal Technique. Copenhagen K, Denmark: Kultorvet. 272 p.

Об авторе:

Зубова Рустина Андреевна, аспирант Департамента музыкального искусства Института культуры и искусства, Московский городской педагогический университет (117186, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-3282-742X**, rustina.zubova@mail.ru

REFERENCES

1. Gribkova O.V., Kaznacheev S.M. Vokal'naya podgotovka kak sredstvo razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [Vocal Training as a Means of Developing the Creative Potential of an Individual]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2018, No. 2(112), pp. 77–83.

2. Zubova R.A., Konovalova S.A. Priem «tvang» v sovremennom estradnom ispolnitel'stve [Reception “Twang” in Modern Pop Performance]. *Kul'tura, iskusstvo i sovremennoe obrazovanie: traditsii, opyt i innovatsii. Materialy I Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Barnaul, 25 marta 2022 goda* [Culture, Art and Modern Education: Traditions, Experience and Innovations. Materials of the 1st All-Russian Scientific-Practical Conference, Barnaul, 25 March 2022]. Chief editor L.M. Tyurenkova. Barnaul: Altayskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2022, pp. 205–212.

3. Konovalova S.A., Devina A.Yu. Metodicheskie podkhody k formirovaniyu navyka sketovoy improvizatsii na urokakh estradno-dzhazovogo vokala [Methodological Approaches to the Formation of the Skill of Scat Improvisation in the Lessons of Pop-Jazz Vocal]. *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of Art]. 2019, No. 2, pp. 91–98.

4. Konovalova S.A., Golovina O.N. Vokal'nyy priem «Mikst» v estradno-dzhazovom penii [Vocal Technique “Mixt” in Pop-Jazz Singing]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2020, No. 12, pp. 28–30.

5. Pertseva K.S., Kudrinskaya I.V. Etalon zvuka i vokal'nye priemy v dzhazovom vokale [Etalon of Sound and Vocal Techniques in Jazz Vocal]. *Chelovek. Sotsium. Obshchestvo* [Human. Society. Society]. 2021, No. 3, pp. 65–68.

6. Sibirenkova E.A. Razvitie vokal'nykh navykov po metodike «complete vocal technique» [Development of Vocal Skills by the Method of “Complete Vocal Technique”]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2019, No. 4(120), pp. 61–69.

7. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V. Metody i priemy raboty s det'mi podrostkovogo shkol'nogo vozrasta v klasse vokala [Methods and Techniques of Work with Teenage School-aged Children in the Vocal Class]. *Dopolnitel'noe obrazovanie detey v sfere kul'tury i iskusstva: preemstvennost' i innovatsii: sbornik nauchnykh trudov po itogam VI Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, Taganrog, 29–30 oktyabrya 2021 goda* [Additional Education of Children in Culture and Art: Continuity and Innovation: Collection of scientific papers on the results of the VI All-Russian scientific conference, Taganrog, 29–30 October 2021]. Edited by M.V. Krevsun. Rostov-on-Don: Rostovskiy gosudarstvennyy ekonomicheskiy universitet «RINKh», 2021, pp. 473–480.



8. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V., Tszyan Sh. Natsional'naya vokal'naya shkola kak forma emotsional'no-esteticheskogo vospitaniya lichnosti [National Vocal School as a Form of Emotional and Aesthetic Education of Personality]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2018, No. 6(116), pp. 77–83.

9. Cathrine Sadolin. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen K, Denmark: Kultorvet. 272 p.

About the author:

Rustina A. Zubova, Postgraduate Student at the Musical Art Department of the Institute of Culture and Art of the Moscow Pedagogical University (117186, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-3282-742X**, rustina.zubova@mail.ru





МА ЦЯО, В.П. СРАДЖЕВ

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород, Россия

ORCID: 0000-0001-5645-2258

ORCID: 0000-0002-2549-0478

Принцип единства художественного и технического развития в музыкальной педагогике как объект теоретического анализа

Принцип единства художественного и технического при ведущем художественном начале в музыкальной педагогике провозглашён ещё в середине XX века. В обучении музыканта многие десятилетия ему придаётся исключительное значение. Вместе с тем чёткого понимания его целевого предназначения в инструментальной и вокальной педагогике нет. В теории и учебной практике «единство» имеет всеобъемлющий характер: используется в процессе решения многочисленных учебных задач, на него ориентируются при разучивании музыкальных произведений, ещё чаще – в проведении технической работы. В результате это порождает различные противоречия, снижающие эффективность процесса воспитания музыканта.

В силу того, что обсуждаемый принцип, вопреки распространённому мнению, имеет более скромное, локальное предназначение, необходим его теоретический анализ. Сказанное определяет цель статьи – обозначить статус «Принципа единства» в музыкальной педагогике. Будучи, бесспорно, справедливым в отношении воспитания профессионального исполнителя, он теряет своё сущностное содержание по отношению к другим музыкальным специальностям: музыкальным педагогам, теоретикам... Ещё более эта тенденция проявляется в обучении любителей: вокалистов или инструменталистов. Поэтому «Принцип единства» не является универсальным для всей музыкальной педагогики, а справедлив лишь в аспекте подготовки профессионального исполнителя, что составляет один из секторов музыкальной педагогики. В свою очередь, основополагающим для неё будет принцип ведущей роли художественного развития в процессе обучения музыканта. Таким образом, универсальным принципом, справедливым для музыкальной педагогики, должно стать приоритетное музыкально-художественное воспитание, при адекватном техническом развитии, определяемым основными целями музыкально-художественной деятельности.

Ключевые слова: принципы музыкального обучения, единство художественного и технического, музыкально-художественное развитие.

Для цитирования / For citation: Ма Цяо, Сраджев В.П. Принцип единства художественного и технического развития в музыкальной педагогике как объект теоретического анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 176–187. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.176-187



MA QIAO, VICTOR P. SRADZHEV

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0001-5645-2258

ORCID: 0000-0001-8441-1314

Unity Principle of Artistic and Technical Development in Music Pedagogy as a Theoretical Analysis Object

The principle of the unity of the artistic and technical, with the leading artistic principle in musical pedagogy, was proclaimed already in the middle of the 20th century. In the musician's training, it has been given exceptional importance for many decades. At the same time, there is no clear comprehending of its intended purpose in instrumental and vocal pedagogy. In the theory and educational practice, "Unity" has a universal character: it is used in the process of solving numerous educational problems, it is guided by it when learning musical works, and even more often, in carrying out technical work. As a result, this gives rise to various contradictions that reduce the effectiveness of the process of educating a musician. Due to the fact that the principle under discussion, contrary to popular belief, has a more modest, local purpose, its theoretical analysis is necessary. The foregoing determines the purpose of the article: to designate the status of the "Principle of Unity" in music pedagogy. Being, undoubtedly, fair in relation to educating a professional performer, it loses its essential content in relation to other musical specialties: music teachers, theorists ...

This trend is even more evident in the training of amateurs: vocalists or instrumentalists. Therefore, the "Principle of Unity" is not universal for all musical pedagogy, but is valid only in the aspect of training a professional performer, which is one of the sectors of musical pedagogy. In turn, the principle of the leading role of artistic development in the process of learning a musician will be fundamental for it. Thus, the priority musical and artistic education should become a universal principle that is fair for musical pedagogy, with adequate technical development, determined by the main goals of musical and artistic activity.

Keywords: principles of musical education, unity of artistic and technical, musical and artistic development.

Практика и теория составляют две стороны музыкальной педагогики. Практика базируется на эмпирической основе, включающей в себя позитивный опыт успешных наставников, передающийся, как правило, от мастера к ученику. Стремление обобщить свой личный опыт, ознакомить с ним своих коллег и обучающихся привело к возникновению сначала методической, а затем и методико-теоретической литературы. На начальном этапе этого процесса подобные работы воспринимались как дополнение к

практической школе выдающихся мастеров и ограничивались рекомендациями, помогающими решать насущные задачи вокального и инструментального обучения [13, 28, 29].

Постепенно взаимодействие теории и практики развивалось и усложнялось. Теоретические исследования обогащались исследованиями технического аппарата исполнителей [12, 23], голосового аппарата певца [9, 16], анализом различных аспектов процесса обучения музыкантов [14, 24, 26] и т. д. В результате теория му-

зыкальной педагогики стала не только помогать в решении локальных задач обучения, но и определять его пути.

Вместе с тем успешность взаимодействия теории и практики в музыкальной педагогике была далеко не однозначной. Скажем, в массовом фортепианном обучении в первой половине XIX века методические рекомендации, основанные на клавирной педагогике, привели к серьёзному кризису в воспитании пианистов, к появлению многочисленных профессиональных заболеваний исполнительского аппарата [11]. Возникшая в конце XIX века так называемая анатомо-физиологическая школа [11] вскрыла причины негативных явлений в фортепианной педагогике. Однако попытка создать «новую», «естественную» школу закончилась весьма плачевно: фанатичные её последователи теряли возможность управлять исполнительским аппаратом и в результате лишались способности полноценно играть [11, 18, 25 и др.].

Сменившая это направление психотехническая школа (К. Мартинсен, Г. Коган, Л. Баренбойм и др.), вскрыв основные противоречия предыдущей школы, выдвинула новые принципы обучения пианистов. Несмотря на очевидные достоинства предложенных теоретических установок, часть её выводов оказалась ошибочной. И уже в который раз практика выдающихся преподавателей-пианистов помогла фортепианной педагогике преодолеть негативные последствия теоретических рекомендаций. Всё это привело к двойственному отношению к теории исполнительства и музыкальной педагогики [18]. С одной стороны, налицо понимание необходимости теоретического осмысления сложнейших вопросов обучения музыкантов, с другой – проявляется недоверие к возможностям теории исполнительства, многократно заведившей в тупик практическую педаго-

гику. Подобное положение не только дискредитирует музыкальную педагогику, но и вызывает её неприятие музыкантами-практиками.

Причин возникновения этого явления много. Наиболее серьёзные, носящие фатальный характер, связаны с неверными представлениями теоретиков о психофизиологических механизмах музыкально-исполнительского процесса [1, 18, 24]. Другая причина, мешающая в полной мере воспользоваться её выводами и рекомендациями, связана с противоречиями и неразработанностью категориально-понятийного аппарата музыкальной педагогики. Это обстоятельство порождает многовариантность понимания тех или иных понятий, что не только затрудняет их осмысление, но и служит сильнейшим тормозом для внедрения их в практику. Примером может служить широко распространённый в музыкальной педагогике термин «музыкальный слух», о котором каждый имеет своё представление [9, 20, 21, 22]. В вокальной педагогике активно применяется термин «вокальные упражнения», с которым увязывались многочисленные экзерсисы на развитие вокальной техники и распевки. Такой синкретический подход вывел из зоны активного внимания педагогов принципиальную разницу этих двух видов упражнений, когда, по словам Юй Пин, «из вполне обоснованного утверждения «распевки есть упражнения» делается ложный вывод: «упражнения – это распевки» [27, с. 134].

Поэтому важной задачей в области вокальной и музыкальной педагогики в целом является уточнение категориально-понятийного аппарата, позволяющего адекватно отображать сложнейшие явления обучения музыкантов-исполнителей.

В данной статье остановимся на фундаментальном принципе воспитания музыкантов – единстве художественного



и технического развития при ведущем художественном. Он получил самое широкое распространение как в музыкальной педагогике, так и в обучении вокалистов, в частности [9, 25 и др.]. «Принцип единства» безоговорочно признан как важнейший постулат обучения современного певца.

Вместе с тем единодушное одобрение этого принципа музыкантами имеет одну странность: воспринимая его в качестве ведущего понятия в вокальном и инструментальном обучении в реальной педагогической практике, мало что сделано для его воплощения. Споры нет, процесс этот непростой: от провозглашения «Принципа единства» в качестве основного постулата в воспитании музыканта до его внедрения в педагогическую практику – дистанция огромного размера. Но трудность реализации этой установки в практической педагогике состоит не только в этом. Есть ещё одна причина – расплывчатость содержания, вкладываемого в тот или иной термин, и неопределённость условий, в которых применяется отображаемое им явление. Поэтому целью данной статьи является теоретический анализ *«Принципа единства» в музыкальной педагогике, его статуса* в общем педагогическом процессе воспитания музыканта. В этой связи рассмотрим, как репрезентируется «Принцип единства» в работах музыкальных педагогов и теоретиков исполнительства.

Начиная с середины 30-х годов XX века в Советском Союзе проходили всероссийские вокальные конференции, на которых обсуждались актуальные вопросы обучения певцов. На одном из таких совещаний, проведённых в 1954 году в Ленинграде, как отмечает Л.Б. Дмитриев, «впервые были чётко сформулированы основные принципы воспитания певцов, которым должны следовать педагоги вне зависимости от методов и приёмов при работе с учениками» [9, с. 300]. Именно на этом со-

вещании в вокальной педагогике, наряду с другими, было озвучено положение, не потерявшее актуальности и по сей день: «Единство художественного и технического развития». Позже к нему было добавлено важнейшее уточнение: «при ведущем художественном». Этот принцип получил широчайшее распространение не только в вокальной, но и инструментальной музыкальной педагогике, став своеобразной визитной карточкой современного вокального и инструментального обучения. Уже в наше время его упоминают М. Гаджиева и И. Савельева: «Принцип единства художественного и технического развития певца, полное подчинение технического развития художественным целям» [4, с. 392]. Вместе с тем необходимо заметить, что, как и прежде, в большей степени значимость этого фундаментального принципа отмечалась в теории вокального обучения, нежели проявлялась на практике. Чтобы понять механизм этого явления, необходимо определить содержание, которое вкладывается в этот принцип в вокальной педагогике.

В своей статье «Принципы, методы и приёмы организации музыкальной деятельности детей на уроке вокала» А. Григорьян пишет: «Задача технического развития голоса должна быть полностью подчинена художественным целям» [7]. Именно такой подход, по мнению авторов статьи, будет соответствовать «принципу единства художественного и технического развития голоса». Совершенно очевидно, что автор статьи рассматривает «Принцип единства» в аспекте *формирования технических параметров вокального аппарата*. В своих конечных целях техническое становление вокалиста, конечно, должно определяться художественными целями. Но развитие певческого аппарата предполагает решение весьма обширного круга технических проблем, напрямую не свя-

занных с художественной стороной, к примеру, освобождение от излишних мышечных напряжений, отработка навыков позиционного пения и т. д. Более того, попытки разрешить их с позиции «Принципа единства», в силу физиологических закономерностей управления движениями человека, не даст положительного результата [1, 25] и, соответственно, спровоцирует сомнение в его практической целесообразности.

Принцип единства художественного и технического, по мнению китайской исследовательницы Гао Гэ, реализуется в процессе работы над разучиваемыми музыкальными произведениями: «Часто в реальной педагогической практике обучающиеся на первых порах работы над программой совершенно не достигают единства художественного и технического в своей игре. Это единство достигается на протяжении длительного периода работы над музыкальной программой. <...> В идеале каждое исполняемое произведение должно достигать полного совпадения художественного аспекта исполнения с техническим совершенством в зачётном выступлении учащегося или студента» [5, с. 105].

Но теоретик не ограничивается ориентацией этого обобщающего положения на исполнение музыкальных произведений, при котором содержание и техническое воплощение действительно должно находиться в полной гармонии. Гао Гэ рекомендует применение этого принципа в работе над техническими упражнениями. Это хорошо видно из дальнейших её рассуждений: «Актуализация художественного содержания не только в музыкальных произведениях, но и в системе упражнений и тренингов через реализацию возможностей интерпретации музыкального произведения в единстве «понимающего» и «обогащающего» начал <....> может быть решена <....> при внесении интонационно осмысленного содержания

в каждое из тренировочных упражнений» [5, с. 107]. Вместе с тем такой, внешне логичный, перенос «Принципа единства» в сферу технического развития может иметь крайне негативные последствия, так как провоцирует применение ошибочных методов в работе исполнителя [25].

Именно такая установка в своё время стала причиной отторжения психотехнической школы практической педагогикой. В соответствии с закономерностями функционирования физиологических механизмов управления движениями человека, описанных более полувека назад выдающимся физиологом Н. Бернштейном [1], управление движениями осуществляется разными уровнями центральной нервной системы, которые обеспечивают функционирование двигательного аппарата индивида. Здесь важно отметить, что при выполнении движений осознаются коррекции того уровня, которые входят в зону активного внимания. Если поставлены музыкально-смысловые цели, то будут осознаваться коррекции, управляющие именно этой стороной двигательных актов. Если двигательно-технические – то в сферу сознания попадёт двигательная сторона исполнительских движений музыканта. При этом Н. Бернштейн указал на закономерность, согласно которой *одновременно коррекции разных уровней управления движениями осознаваться не могут* [1]. Следовательно, поставленная смысловая цель автоматически не позволит анализировать технические критерии, а значит, полноценно работать над двигательной стороной исполнительской техники музыканта, в совершенствовании которой они и применяются. Но именно это и предлагает Гао Гэ: вносить «интонационно осмысленное содержание в каждое из тренировочных упражнений» [5]. Так принцип единства художественного и технического, обращённый к технической ра-



боте исполнителя, становится серьёзным препятствием в его обучении и представляется «красивым», но абстрактным теоретическим положением, мало связанным с реальным воспитанием певца, пианиста, скрипача...

Зыбкость позиции Гао Гэ в этом вопросе можно понять из описания результатов своего исследования, представляющих репрезентацию педагогических условий, выполнение которых обеспечит соблюдение «Принципа единства». Теоретик указал на четыре обстоятельства, определяющие достижение подобной цели: это применение *универсального подхода, музыкально-педагогическое общение субъектов образовательного процесса, актуализация художественного содержания музыкального произведения и, наконец, свобода пианистического аппарата обучающегося* [5, с. 108]. В результате «Принцип единства» воспринимается не как обобщённая теоретико-методологическая установка, а как результат совокупного применения разноуровневых педагогических приёмов и рекомендаций для решения ряда операциональных задач. Будучи вполне справедливыми по отдельности, они не только не составляют систему, но и имеют весьма опосредованное отношение к «Принципу единства».

Подобные убеждения встречаются не только в фортепианной педагогике, но и в вокальной. «К эмоциональному, выразительному пению следует приучать с первых занятий, — рекомендовал Л. Дмитриев. — Важно, чтобы даже самые элементарные упражнения, с которых мы начинаем распевочную часть урока в классе, воспринимались как музыкальные попевки, «кусочки» мелодии. Они должны включать динамическое развитие, то есть иметь начало, нарастание и конец, должны быть поддержаны красивым аккомпанементом» [8, с. 154]. Этот подход, по мнению теоре-

тика, способствует достижению искомого «единства». И здесь проблема не в том, что внимание исполнителя обращается на музыкально-художественные задачи. Как часть тренировочного комплекса рекомендация Л.Б. Дмитриева вполне справедлива. Но стоит только придать ей расширительный характер, как она закономерно приведёт к негативному результату. Ведь если постоянно ориентироваться на художественные цели, то это не позволит сформировать технику, не только пригодную для решения художественных задач, но и обладающую двигательной рациональностью. Эта закономерность вытекает из фундаментальных работ Н. Бернштейна [1, 2].

Подобные представления сплошь и рядом упоминаются в теоретической литературе начиная с середины XX века. Они являются отражением взглядов психотехнической школы, получившей чрезвычайную популярность в теории исполнительства в то время, и активно проявляются и в современных исследованиях. Этим объясняется укоренившаяся незыблемость «Принципа единства», который из-за частого употребления превратился в своеобразный фетиш, распространяющий своё влияние на решения многих частных сторон обучения музыканта. Это очевидно даже при беглом рассмотрении понимания «Принципа единства» в различных источниках. Э. Вакуева, к примеру, пишет: «Чрезвычайно важен при обучении сольному пению **принцип единства художественной и технической сторон** обучения — это выразительность вокального звучания, художественные качества звука зависят от «технологии» голосообразования, т. е. от вокально-технических навыков (дыхание, опора звука, динамика, атака и т. д.)» [3]. В основе высказывания лежит незамысловатая аргументация: выразительность зависит от технических навыков. Невольно напрашивается вопрос:

а музыкально-художественное мышление имеет какое-либо отношение к выразительности звучания или всё упирается в технологию звукообразования? О. Кашкина, подчёркивая важность «единства технического и художественного начал на уроках фортепиано в ДШИ», утверждает, что «без техники нет выразительной игры, без работы над художественным образом всё обучение игре на инструменте теряет свой смысл» [10]. Действительно, исключив работу над музыкальной составляющей исполнения, обучение теряет смысл. Но практика работы с детьми показывает, что при яркой художественной одарённости ребенок способен демонстрировать весьма «выразительную игру», не обладая серьёзной технической базой. Кроме того, в истории исполнительства есть немало примеров, когда выразительность игры, обеспечивала неизменный успех исполнителей у публики, несмотря на их ограниченные технические возможности.

Всё это свидетельствует о том, что указанный «Принцип единства» не может быть «панацеей от всех бед», не должен механистически применяться для решения локальных задач музыкально-исполнительской практики. Опираясь на *основные принципы* вокальных школ, в одной из методических рекомендаций делается вывод: «Единство художественного и технического развития – достижение художественного уровня развития требует определённых технических навыков, достижение технического уровня необходимо в реализации выразительности произведений» [15]. То есть генеральная цель работы музыканта – сформировать некую целостность, которая, прежде всего, будет определяться совершенством исполнительской техники. Следовательно, главной установкой в реализации этого положения служит необходимость всемерного технического развития. Это весьма сомнительный совет,

ориентирующий исполнителя на формирование виртуозного аппарата, часто в ущерб воспитанию художественной личности.

«Принцип единства» возник в результате эмпирических представлений, рождённых из опыта творческой деятельности выдающихся музыкантов-исполнителей. Вместе с тем в них встречаются многочисленные противоречия и неточности в его понимании. «По мнению ведущих специалистов в области педагогики, практика вокального исполнительства последнего десятилетия во многом опережает теоретическую рефлексию в этой сфере, а сам педагогический процесс требует более качественного методического обеспечения» [17, с. 39], – убедительно пишет Н. Петрова. Но сказанное будет справедливо не только для вокальной, но и для музыкальной педагогики в целом.

Анализ рекомендаций, связанных с опорой на «Принцип единства» в практике обучения музыканта, показал, что его нельзя воспринимать как средство решения операциональных задач. Единство художественного и технического при ведущем художественном начале является методологическим положением, определяющим стратегическую направленность обучения музыканта. Оно фокусирует его обучение на решении главной задачи: формирование ЕДИНСТВА как основы развития музыканта. «Высшая цель самостоятельных занятий, – утверждает А. Гвоздев, – это формирование скрипача-исполнителя через гармоничное единство в его развитии обеих граней исполнительского искусства – технической и художественной» [6, с. 502]. Здесь принципиально важным представляется уточнение: «*скрипач-исполнитель*», с которым нельзя не согласиться. Но будет ли эта цель справедливой в отношении всей музыкальной педагогики, коль скоро она выдвигается в качестве ведущего её принципа?



Нужно отметить, что «принцип единства» как общая методологическая установка в музыкальной педагогике, вопреки распространённому мнению, имеет локальное значение, справедливое только в отношении её хоть и важной, но сравнительно небольшой части. Будучи, бесспорно, справедливым в отношении воспитания высокопрофессионального *исполнителя*, он теряет свою сущностную значимость для других музыкальных специальностей. Техническое совершенство, необходимое для артиста-виртуоза, вряд ли понадобится музыкальным педагогам, теоретикам и даже дирижёрам. А ведь освоение виртуозной техники, без которой концертные выступления будут неизбежно терять свою привлекательность, требует колоссальных усилий и времени, которое могло быть потрачено на воспитание музыкального мышления. А именно оно составляет системно необходимое условие плодотворной работы музыканта-педагога.

Ещё более значимо эта тенденция проявляется в любительском музицировании, при обучении вокалу или игре на музыкальном инструменте. Интерес к этому виду деятельности можно поддержать только на основе творческо-художественной деятельности. В этой ситуации справедливо предположить, что чем большие усилия будут прилагаться обучающимися в области развития техники (а к её совершенствованию всегда выдвигались повышенные требования, справедливые для воспитания музыкантов-исполнителей), тем меньше времени останется на художественное воспитание. Именно в этом заключается одна из причин снижения популярности академического музыкального обучения в наше время. Следовательно, применение «Принципа единства» во многих областях музыкального обуче-

ния будет излишним и нерациональным. Поэтому он является ведущим не для всей музыкальной педагогики, а лишь в аспекте *подготовки высокопрофессионального исполнителя*, что составляет лишь часть музыкальной педагогики.

Но в анализируемом принципе есть вторая часть, относящаяся к ведущей роли художественного начала. А вот этот тезис будет справедлив для всей музыкальной педагогики, для любой специальности музыканта, для любой деятельности, связанной с музыкой. Поэтому основополагающим для музыкальной педагогики, важнейшим руководящим принципом будет не достижение *единства* художественного и технического, а признание *ведущей роли художественного развития в процессе обучения музыканта*. Таким образом, универсальным принципом, направляющим функционирование музыкальной педагогики, должно стать *приоритетное музыкально-художественное воспитание, при адекватном техническом развитии, определяемым основными целями музыкально-художественной деятельности*.

При таком подходе усилия многих и многих преподавателей-музыкантов будут направлены не на погоню за абстрактным «единством», а на музыкально-художественное развитие юных музыкантов, на активный поиск приёмов и методов обучения, нацеленных на формирование всесторонне развитого музыкально-художественного мышления. Подобная перестройка в работе педагогов-музыкантов, учебных музыкальных заведений, всей системы музыкального образования поможет преодолеть многие противоречия, десятилетиями накапливающиеся в музыкальной педагогике и разрывающие музыкальное обучение в наше время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Н.А. О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 255 с.
2. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М.: Медицина, 1966. 349 с.
3. Вакуева Э.В. Принципы и методы вокального обучения // URL: <https://infourok.ru/statya-principi-i-metodi-vokalnogo-obucheniya-882868.html> (дата обращения: 10.07.2022).
4. Гаджиева М., Савельева И.П. Принципы и методы, применяемые в вокальной педагогике // Педагогика музыкального образования: проблемы и перспективы развития. Нижневартовск, 2020. С. 391–396. URL: <http://doi.org/10.36906/KSP-2020/64> (дата обращения: 16.08.2022).
5. Гао Гэ. Реализация принципа единства художественного и технического в условиях современного музыкально-образовательного процесса // Искусство и культура. Минск, 2016, № 2(22). С. 103–108. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26536320> (дата обращения: 12.08.2022).
6. Гвоздев А.В. О единстве технического и художественного начал в процессе самостоятельных занятий скрипача // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 14, № 2(2). 2012. С. 502–508. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-edinstve-tehnicheskogo-i-hudozhestvennogo-nachal-v-protssesse-samostoyatelnyh-zanyatiy-skripacha/viewer> (дата обращения: 11.08.2022).
7. Григорян А.Г. Принципы, методы и приёмы организации музыкальной деятельности детей на уроке вокала // Всероссийский журнал Педагогическое мастерство. URL: <https://www.pedn.ru/categories/6/articles/721> (дата обращения: 14.08.2022).
8. Дмитриев Л.Б. Интуиция и сознание в творчестве и в вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. № 7. М.: Музыка, 1984. С. 135–155.
9. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 368 с.
10. Кашкина О.В. Единство технического и художественного начал на уроках фортепиано // URL: https://kopilkaurokov.ru/iskusstvo/prochee/edinstvo_tekhnicheskogo_i_hudozhestvennogo_nachal_na_urokakh_fortepiano (дата обращения: 16.03.2022).
11. Коган Гр. Вопросы пианизма. М.: Сов. композитор, 1968. 461 с.
12. Мальцев С. Метод Лешетицкого. СПб.: ВВМ, 2005. 224 с.
13. Маркези М. Школа пения. Практическое руководство в трёх частях. М.: Музыка, 2011. 150 с.
14. Менабени А. Методика обучения сольному пению. М.: Просвещение, 1987. 96 с.
15. Методические рекомендации // URL: <https://lektsii.org/1-61768.html> (дата обращения: 15.07.2022).
16. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2002. 496 с.
17. Петрова Н.О. Эффективные методы профессиональной подготовки студента-вокалиста // Южно-Российский музыкальный альманах. Музыкальное образование, 2017. С. 39–43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/effektivnye-metody-professionalnoy-podgotovki-studenta-vokalista> (дата обращения: 10.08.2022).
18. Сраджев В.П. Закономерности управления моторикой пианиста. М.: Контант, 2004. 216 с.
19. Сраджев В.П. Творческое мышление и воспитание музыканта. М., 2016. 120 с.
20. Старчеус М. Слух музыканта. М.: МГК, 2003. 639 с.
21. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
22. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 367 с.
23. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. М.: Музгиз, 1926. 90 с.
24. Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор, 2006. 496 с.



25. Шульпяков О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л.: Музыка, 1973. 103 с.
26. Щапов А. Фортепианная педагогика: метод. пособие. М.: Сов. Россия, 1960. 169 с.
27. Юй Пин. Подготовка вокального аппарата к занятиям как проблема обучения певца // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 127–138.
28. Köhler L. Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Erster Band. Die Mechanik als Grundlage der Technik. Leipzig, 1902.
29. Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem etsten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componierten, zahlreichen Beispielen in 4 Theilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500. Wien: bei A. Diabelli u Comp, 1846.

Об авторах:

Ма Цяо (КНР – Китайская Народная Республика), аспирантка, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-5645-2258**, 511688038@qq.com

Сраджев Виктор Пулатович, доктор искусствоведения, профессор, Белгородский государственный институт искусств и культуры, (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-2549-0478**, svikp@rambler.ru

REFERENCES

1. Bernshteyn N.A. *O postroenii dvizheniy* [On the Construction of Movements]. Moscow: Gosudarstvennoe meditsinskoe izdatel'stvo, 1947. 255 p.
2. Bernshteyn N.A. *Ocherki po fiziologii dvizheniy i fiziologii aktivnosti* [Essays on Physiology of Movements and Activity Physiology]. Moscow: Meditsina, 1966. 349 p.
3. Vakueva E.V. *Printsipy i metody vokal'nogo obucheniya* [Principles and Methods of Vocal Training]. URL: <https://infourok.ru/statya-principi-i-metodi-vokal'nogo-obucheniya-882868.html> (10.07.2022).
4. Gadzhieva M., Savel'eva I.P. *Printsipy i metody, primenyaemye v vokal'noy pedagogike* [Principles and Methods Used in Vocal Pedagogy]. *Pedagogika muzykal'nogo obrazovaniya problemy i perspektivy razvitiya* [Pedagogy of Musical Education Problems and Prospects]. Nizhnevartovsk, 2020, pp. 391–396. URL: <http://doi.org/10.36906/KSP-2020/64> (16.08.2022).
5. Gao Ge. Realizatsiya printsipa edinstva khudozhestvennogo i tekhnicheskogo v usloviyakh sovremennogo muzykal'no-obrazovatel'nogo protsessa [The Implementation of the Principle of Unity of Artistic and Technical in the Conditions of Modern Music-Educational Process]. *Iskusstvo i kul'tura* [Art and Culture]. Minsk, 2016, No. 2(22), pp. 103–108. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26536320> (12.08.2022).
6. Gvozdev A.V. O edinstve tekhnicheskogo i khudozhestvennogo nachal v protsesse samostoyatel'nykh zanyatiy skripacha [On the Unity of Technical and Artistic Principles in the Process of Violinist Self-Study]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Tom 14, № 2(2)* [Izvestiya Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences. Vol. 14, No. 2(2)]. 2012, pp. 502–508. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-edinstve-tehnicheskogo-i-khudozhestvennogo-nachal-v-protsesse-samostoyatel'nykh-zanyatiy-skripacha/viewer> (11.08.2022).
7. Grigoryan A.G. *Printsipy, metody i priemy organizatsii muzykal'noy deyatel'nosti detey na uroke vokala* [Principles, Methods and Techniques of Organizing Musical Activity of Children at a Vocal Lesson]. *Vserossiyskiy zhurnal Pedagogicheskoe masterstvo* [All-Russian Journal of Pedagogical Skill]. URL: <https://www.pedm.ru/categories/6/articles/721> (14.08.2022).

8. Dmitriev L.B. *Intuitsiya i soznaniy v tvorchestve i v vokal'noy pedagogike* [Intuition and Consciousness in Creativity and in Vocal Pedagogics]. *Voprosy vokal'noy pedagogiki. № 7* [Vocal Pedagogic Issues. No. 7]. Moscow: Muzyka, 1984, pp. 135–155.
9. Dmitriev L.B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Fundamentals of Vocal Methodology]. Moscow: Muzyka, 2000. 368 p.
10. Kashkina O.V. *Edinstvo tekhnicheskogo i khudozhestvennogo nachal na urokakh fortepiano* [Unity of Technical and Artistic Principles at Piano Lessons]. URL: https://kopilkaurokov.ru/iskusstvo/prochee/edinstvo_tekhnicheskogo_i_khudozhestvennogo_nachal_na_urokakh_forteplano (16.03.2022).
11. Kogan Gr. *Voprosy pianizma* [Voprosy Pianism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1968. 461 p.
12. Mal'tsev S. *Metod Leshetitskogo* [Leshetitsky Method]. St. Petersburg: VVM, 2005. 224 p.
13. Markezi M. *Shkola peniya. Prakticheskoe rukovodstvo v trekh chastyakh* [The School of Singing. A practical guide in three parts]. Moscow: Muzyka, 2011. 150 p.
14. Menabeni A. *Metodika obucheniya sol'nomu peniyu* [Methodology of Teaching Solo Singing]. Moscow: Prosveshchenie, 1987. 96 p.
15. *Metodicheskie rekomendatsii* [Methodical Recommendations]. URL: <https://leksii.org/1-61768.html> (15.07.2022).
16. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonance Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technique]. Moscow, 2002. 496 p.
17. Petrova N.O. *Effektivnye metody professional'noy podgotovki studenta-vokalista* [Effective Methods of Professional Training of Student Vocalist]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. Muzykal'noe obrazovanie* [South Russian Musical Almanac. Music Education], 2017, pp. 39–43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/effektivnye-metody-professionalnoy-podgotovki-studenta-vokalista> (10.08.2022).
18. Sradzhev V.P. *Zakonomernosti upravleniya motorikoy pianista* [Laws of Control of Pianist's Motor Skills]. Moscow: Kontenant, 2004. 216 p.
19. Sradzhev V.P. *Tvorcheskoe myshlenie i vospitanie muzykanta* [Creative Thinking and Education of a Musician]. Moscow, 2016. 120 p.
20. Starcheus M. *Slukh muzykanta* [Musician's Hearing]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2003. 639 p.
21. Teplov B. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities]. Moscow; Leningrad: Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1947. 335 p.
22. Tsagarelli Yu. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti* [Psychology of Musical and Performing Activity]. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 367 p.
23. Shteyngauzen F. *Tekhnika igry na fortepiano* [Technique of Piano Playing]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1926. 90 p.
24. Shul'pyakov O.F. *Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika* [Violin Performance and Pedagogy]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 496 p.
25. Shul'pyakov O.F. *Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya* [The Technical Development of a Musician-Performer]. Leningrad: Muzyka, 1973. 103 p.
26. Shchapov A. *Fortepiannaya pedagogika: metod. Posobie* [Piano Pedagogy: Method. Manual]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1960. 169 p.
27. Yuy Pin. *Podgotovka vokal'nogo apparata k zanyatiyam kak problema obucheniya pevtsa* [Preparation of the Vocal Apparatus as a Problem of Singer's Training]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 2, pp. 127–138.
28. Köhler L. *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Erster Band. Die Mechanik als Grundlage der Technik*. Leipzig, 1902.



29. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem etsten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componierten, zahlreichen Beispielen in 4 Theilen verfasst von Carl Czerny. Op.500.* Wien: bei A. Diabelli u Comp, 1846.

About the authors:

Ma Qiao (PRC – People’s Republic of China), Postgraduate student, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-5645-2258**, 511688038@qq.com

Viktor P. Sradzhev, DrSci (Arts), Professor, Belgorod State Institute of Arts and Culture, (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-2549-0478**, svikp@rambler.ru





М.С. ЖИРОВ, О.Я. ЖИРОВА, С.П. КОНОВАЛЕНКО, Л.А. КИНАШ

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород, Россия

ORCID: 0000-0002-3774-915X

ORCID: 0000-0002-5553-8815

ORCID: 0000-0002-4343-7363

ORCID: 0000-0001-8026-6922

К проблеме освоения певческих традиций Белгородчины в условиях регионального вуза

Содержание статьи посвящено разработке проблемы освоения народно-певческих традиций Белгородчины в условиях образовательного (учебного, воспитательного) процесса кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры. Цель статьи – поделиться наработками по наиболее актуальным направлениям деятельности кафедры: научно-исследовательской, научно-методической, творческой, позволяющими совершенствовать процесс подготовки конкурентоспособных специалистов на уровне среднего специального, высшего (бакалавриат, магистратура), поствузовского народно-певческого образования. Востребованность выпускников в культурно-образовательных учреждениях области подтверждает их способность грамотно осваивать и развивать народно-певческое искусство в контексте жанрово-видового состава, исполнительских направлений, традиционных и современных форм бытования в ходе профессиональной деятельности. Авторы представляют апробированные педагогическим опытом эффективные формы учебных и внеучебных занятий по освоению региональных песенных традиций (экспедиция-обучение, мастер-класс, урок-презентация, деловая игра, урок-экскурсия, публичная защита научно-творческих проектов и т. д.). Подчёркивается важная роль непосредственного общения обучающихся с выдающимися народными певцами и музыкантами Белгородчины, их творческим наследием (Е.Т. Сапелкин, О.И. Маничкина, М.С. Скуридина, Н.И. Маняхина, В.И. Нечаев и многие другие).

Ключевые слова: певческие традиции Белгородчины, региональная система народно-певческого образования, кафедра искусства народного пения, государственные образовательные стандарты, обучающиеся, методы и подходы освоения локальных стилей, формы реализации.

Для цитирования / For citation: Жиров М.С., Жирова О.Я., Коноваленко С.П., Кинаш Л.А. К проблеме освоения певческих традиций Белгородчины в условиях регионального вуза// Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 188–201. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.188-201



**MIKHAIL S. ZHIROV, OLGA Ya. ZHIROVA,
SVETELANA P. KONOVALENKO, LARISA A. KINASH**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-3774-915X

ORCID: 0000-0002-5553-8815

ORCID: 0000-0002-4343-7363

ORCID: 0000-0001-8026-6922

On the Issue of Mastering the Singing Traditions of the Belgorod Region in the Conditions of a Regional University

The content of the article is devoted to the development of the issue of mastering Belgorod region folk singing traditions in the conditions of the educational process of the Folk Singing Art Department in the Belgorod State Institute of Arts and Culture. The purpose of the article is to share certain developments in the most relevant areas of the department's activities: research, scientific and methodological, creative, which, in our opinion, allow us to improve the process of training competitive specialists at the level of secondary specialized, higher (bachelor's, master's), postgraduate folk- singing education. It is noted that the great demand for graduates in the cultural and educational institutions of the region confirms their ability to competently master and develop folk singing art in the context of the genre composition, performing trends, traditional and modern forms of existence in the course of their professional activities. The authors present effective forms of educational and extracurricular activities for mastering regional song traditions, tested by pedagogical experience (expedition-training, master class, lesson-presentation, business game, lesson-excursion, public defense of scientific and creative projects, etc.). The article emphasizes the important role of direct students communication with outstanding Belgorod region folk singers and musicians (E.T. Sapelkin, O.I. Manichkina, M.S. Skuridina, N.I. Manyahina, V.I. Nechaev and many others).

Keywords:singing tradition of the Belgorod region, regional system of folk singing education, Art of Folk Singing Department, state educational standards, students, methods and approaches to mastering local styles, forms.

В современном народно-певческом образовании самобытное вокальное исполнительство становится особенно привлекательной сферой песнетворчества в профессиональной и любительской сферах деятельности. В значительной мере это обусловлено ростом интереса к уникальной, не имеющей аналога в мировой художественной культуре по богатству музыкальных форм, поэтического содержания, жанровой системе, – народной песне, воплотившей региональ-

ные, локальные и узколокальные характерные черты и свойства.

Как факт признания особой важности музыкального искусства (в том числе музыкального фольклора – одной из «корневых» основ национального искусства) в деле воспитания и образования детей, подростков и молодёжи следует рассматривать Постановление Правительства Российской Федерации от 28 июля 2022 года «О премиях лучшим преподавателям в области музыкального искус-

ства». Данное Постановление принято во исполнение Указа Президента РФ от 9 марта 2022 года и направлено на материальное стимулирование профессиональной деятельности преподавателей образовательных организаций дополнительного, среднего профессионального и высшего образования в области музыкального искусства.

На Белгородчине народно-певческое образование осуществляет Белгородский государственный институт искусств и культуры (БГИИК). В настоящее время вуз представляет собой «полноценный учебно-методический и научно-творческий кластер, обеспечивающий дополнительное музыкальное образование, среднее профессиональное образование, двухуровневое высшее образование (бакалавриат, магистратура), послевузовское образование (аспирантура), повышение квалификации и переподготовку кадров работников культуры и искусства Белгородской области, других регионов России» [2, с. 70].

Миссия кафедры искусства народного пения БГИИК в данном региональном научно-образовательном комплексе – осуществлять подготовку высокопрофессиональных, востребованных на рынке труда специалистов в области народно-певческого образования, искусства и исполнительства, способных осваивать и развивать национальную музыку в контексте её жанрово-видового состава, исполнительских направлений, традиционных и современных форм бытования в соответствии с требованиями государственных образовательных стандартов.

Содержание учебных программ, разработанных профессорско-преподавательским составом кафедры искусства народного пения, направлено на комплексное изучение песенных, инструментальных, хореографических, обрядовых традиций основных музыкально-стилевых зон Рос-

сии, и прежде всего, южнорусской певческой традиции, в состав которой входит территория современной Белгородской области. В народном искусстве сельских жителей края песенное искусство представлено богатым корпусом разножанровых песен: плясовых карагодов и танков с опорой на специфические хореографические движения; сезонных, приуроченных к конкретным датам народного календаря; свадебных плясовых «лёлюшек», звучащих на протяжении всей свадьбы; чинных ритуальных с архаичным припевом «ладу, ладу, душель моё», исполняемых в строго определённые моменты свадебной игры, протяжных лирических, имеющих массу народных терминов («стяжные», «долгие», «тягальные»).

Синкретизм народно-певческого искусства обусловил возможность диалектической взаимосвязи всех выше названных элементов народного творчества в образовательном процессе профессионального становления обучающихся кафедры. Дисциплины модулей специальности «Сольное и хоровое народное пение», формирующие компетенции обучающихся для исполнительской, педагогической и организационной деятельности, вооружают их необходимыми теоретическими знаниями, практическими умениями и навыками для освоения сольных, ансамблевых и хоровых произведений разных жанров. Это требует от педагога владения традиционными и инновационными технологиями преподавания вокально-хоровых дисциплин, направленных на разучивание и сценическую постановку произведений фольклорной и общерусской направленности.

Образовательный процесс на уровне высшего образования ориентирован на подготовку *специалиста новой формации*, владеющего методологией анализа и оценки исполнительской интерпретации, национальных школ, региональных,



локальных и узколокальных исполнительских стилей. Такой специалист должен опираться на современную музыкальную фольклористику, полевые и теоретические исследования, в том числе слуховые записи, осуществлённые на территории Белгородской области в разные исторические периоды становления науки о региональных традициях в народном музыкальном творчестве (А.В. Руднева, В.М. Щуров, С.Л. Браз, Е.А. Дорохова, Г.Я. Сысоева, М.С. Жиров, И.Н. Карачаров, Н.С. Кузнецова и др.). Особое значение приобретает способность записывать, нотировать и обрабатывать подлинный музыкально-этнографический материал в соответствии с жанром, стилем, видом бытования народной музыки, спецификой традиционных и современных форм воплощения.

Большое внимание уделяется формированию социальных и личностных качеств обучающихся, таких как активность, организаторские и коммуникативные способности, владение методами инновационной деятельности в учёбе, творчестве, науке. Важную роль в этой связи играют научно-творческие занятия, основанные на дискуссионных и состязательных формах, позволяющих раскрыть профессионально-личностный потенциал студентов и продемонстрировать наиболее значимые их достижения. К числу апробированных на кафедре мы относим семинары в форме публичной защиты научных статей и докладов, презентации результатов всех видов практики (фольклорно-этнографическая, исполнительская, педагогическая, научно-исследовательская, преддипломная), музыкально-этнографические спектакли, блиц-турниры, деловые игры, конкурсы «Шаг в профессию» (по видам деятельности) и др.

Как показывает анализ, продуктивная взаимосвязь гуманитарных, информационных, музыкально-теоретических и

специальных дисциплин в части ориентации на творческо-мыслительную деятельность обучающихся, выступает бесценным опытом их вхождения в профессию: постижение знаний, обретение навыков и умений, преодоление психологических барьеров, поиск своего творческого пути и т. д. Содержание многих дисциплин¹ требует владения навыками сбора, обработки, систематизации и творческой интерпретации фольклорно-этнографического материала с целью его преобразования в качественно новый «продукт» народно-певческого искусства и исполнительства.

Для решения этой проблемы за основу обучения была взята *блочно-модульная система* изучения региональных музыкальных традиций, успешно апробированная М.С. Жировым в диссертационном исследовании «Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры» [1, с. 28–29]. Органическое единство взаимосвязанных и взаимодополняющих друг друга форм и методов постижения региональных особенностей народной музыки в ходе образовательного процесса, под которые «подстраивается» вся совокупность содержания дисциплин профессионального цикла, составляет суть авторской концепции исследователя.

Так, записанные в ходе фольклорно-этнографической практики песни нотируются на предмете «Расшифровка записей народной музыки», приобретая вид хоровой партитуры. На занятиях фольклорного ансамбля, хорового класса, вокальной подготовки нотация воплощается в педагогический репертуар, на хореографии – обретает композиционную форму воплощения, на певческих стилях – анализируется с музыковедческой точки зрения (место в системе жанров музыкального фольклора, музыкально-стилевые особенности и т. д.), в ходе исполнительской практики

– транслируется в социум в виде целостного «продукта» творчества. Кроме того, материалы полевых исследований широко используются обучающимися при подготовке выпускных квалификационных работ, научных статей, конкурсных научных работ и грантовых проектов.

Такой комплексный подход к изучению народно-песенных традиций Белгородчины, на наш взгляд, наиболее эффективен. Он направлен на формирование профессиональных компетенций всех видов будущей профессиональной деятельности выпускника, предусмотренных федеральными государственными образовательными стандартами среднего профессионального и высшего образования [13, 14, 15], и предполагает несколько взаимосвязанных этапов, реализуемых в рамках образовательного процесса кафедры.

Первый этап – поисково-исследовательский – сбор и запись музыкально-этнографического материала. Данный вид деятельности осуществляется в ходе экспедиций в конце весенне-летней сессии в соответствии с учебными планами. Результатами этой работы являются более 3-х тысяч единиц хранения аудио- и видеозаписей песен, инструментальных наигрышей, фрагментов обрядов народного календаря и семейно-бытового назначения, образцов устного поэтического творчества, хореографического фольклора, народной одежды, декоративно-прикладного творчества, репортажей народных исполнителей трёх музыкально-стилевых зон Белгородчины (Белгородско-Курской, Белгородско-Оскольской, Белгородско-Воронежской). Каждая из них характеризуется определённым набором признаков, дифференцирующихся даже на уровне локальных и узколокальных музыкальных традиций. Они проявляются в специфике и форме бытования народной музыки, неоднородности песенных жанров, отличии-

тельных особенностях хореографической лексики, музыкальной стилистики песен, народной одежды, обрядовой культуры.

Этот бесценный фактологический материал сосредоточен в научно-творческой лаборатории «Народная музыка юга России в современном социокультурном пространстве», которая функционирует на кафедре искусства народного пения с 2007 года. В 2017 году лаборатория получила статус вузовского научно-творческого подразделения, в 2020-м – преобразована в научную школу (руководитель – доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ М.С. Жиров). Основная миссия школы – изучение, реконструкция и введение в научно-творческий обиход результатов научно-исследовательской деятельности преподавателей и студентов кафедры в виде:

- систематизированных записей народной музыки, нотированных расшифровок, обеспеченных аналитическими карточками;

- описаний специфических приёмов народно-певческого и инструментального исполнительства, композиционных форм танков, карагодов, плясок, традиционных праздников и обрядов края, народных инструментов, комплексов народной одежды и технологий их изготовления;

- подготовки и издания научных трудов, учебно-методических пособий, репертуарных песенных сборников и компакт-дисков;

- организации и проведения научных конференций, мастер-классов, методологических семинаров, международных и всероссийских конкурсов народно-певческого исполнительства;

- разработки грантовых проектов и программ, направленных на поддержку народно-певческого искусства края и талантливой молодёжи.



Научно-исследовательские разработки научной школы нашли воплощение в Президентском гранте, поддержанном в 2022 году Министерством культуры РФ и Президентским фондом культурных инициатив. За последние годы профессорско-преподавательским составом кафедры подготовлены и изданы монографические исследования и учебно-методические пособия². На музыкально-этнографическом материале Белгородчины выполнено свыше ста выпускных квалификационных работ, более десяти диссертационных исследований преподавателей на соискание учёных степеней, что подтверждает тезис Б.В. Асафьева о неисчерпаемости темы «народная музыка».

В настоящее время преподаватели и студенты кафедры реализуют масштабный научный проект «Электронный фонд музыкального фольклора Белгородчины». Основная цель проекта – научно-практическое обобщение материалов полевых экспедиций, датируемых 80–90-ми годами прошлого века, 2000-ми годами текущего столетия. Первые результаты проекта в виде электронной карты «Этнокультурный ландшафт Белгородчины» представлены на сайте вуза, докладывались на научно-творческих форумах³. Полагаем, такая этнографически достоверная музыкальная информация даёт обучающимся, преподавателям, пользователям сайта полное представление о традиционной музыкальной культуре Белгородского края в историко-культурном контексте.

В соответствии с концепцией научной школы, её структура и направления деятельности выступают вспомогательными элементами учебной, научно-творческой, просветительской деятельности для студентов кафедры. Экспедиционные материалы служат ценнейшим дидактическим «сырьём» для освоения локальных и узколокальных песенных тради-

ций края, в решении частных вопросов их «живого» воспроизводства на предметах профессионального цикла. Музыкально-этнографические фонды научной школы обеспечивают важнейшее направление научно-исследовательской и научно-творческой деятельности обучающихся в рамках работы студенческого кружка «Южно-русская песенная традиция» (руководитель – Кузнецова Н.С.), который ежегодно проводит отчётные сессии на областном фестивале науки в виде сообщений-презентаций по результатам экспедиционной и научной деятельности вузовского и всероссийского значения⁴.

Наиболее интересные наработки научно-творческой деятельности обучающиеся демонстрируют на престижных конкурсах народно-певческого искусства и исполнительства⁵. Творческое кредо студенческих фольклорных ансамблей – реконструкция и воссоздание высокохудожественных образцов народной музыки юга России посредством подготовки компакт-дисков «Песенные традиции Белгородчины», проведение мероприятий музыкально-образовательной и просветительской направленности для детей, подростков и молодёжи (фольклорно-этнографические абонементы, презентации местных обрядов и игр, молодёжные вечерки на народной основе, праздники народного календаря и др.). Практика репродуцирования лучших образцов песенного фольклора Белгородчины находит отражение в выступлениях учебных ансамблей, сольных исполнителей на конкурсах, посвящённых творческому наследию профессиональных и народных певцов и музыкантов⁶. За этими скромными достижениями студентов кафедры – кропотливая работа с подлинными аудио- и видеозаписями с целью постижения музыкальной стилистики народных песен края, исполнительского почерка мастеров народного пения,

обнаружения этнокультурных механизмов и воссоздания стиливых свойств народной музыки, «позволяющих обеспечить качество восприятия и воссоздания произведений фольклора (контекст, речевая и музыкальная интонация, символика, коды, «игра» песни, средства художественной выразительности, бытовая сценическая интерпретация и т. д.) [3, с. 82–96].

Как показывает практика, освоение диалектного народно-певческого исполнительства даёт положительные результаты только в музыкально-языковой среде подлинной народной песни. Такая возможность существует на Белгородчине благодаря живой певческой традиции местных фольклорных ансамблей. Многие из них являются для нас, преподавателей и студентов кафедры, истинными учителями⁷. Это бескорыстное научно-творческое сотрудничество осуществляется на кафедре многие годы в рамках этнографических концертов, мастер-классов, практических занятий на традиционных научно-творческих «Маничкиных чтениях», методологическом семинаре «Технологии освоения народной песни: методы и подходы».

Именно на таких творческих встречах нами фиксировались и брались на вооружение традиционные правила расположения участников аутентичного ансамбля: в центре – запевала, с одной стороны от него – высокий подголосок, с другой – самый низкий голос, остальные – плотным полукругом по краям по принципу «кому с кем удобно». Аналогичную практику рассаживания наиболее подготовленных студентов около мастеров пения стараемся использовать в ходе обучающих занятий, основанных на изустном способе передачи определённой певческой традиции. Это даёт возможность студентам не только услышать, но и прочувствовать умом и сердцем процесс песнетворчества. Уверены, что без визуального контакта не-

возможно ощутить глубину и цельность традиционного материала: песни как художественного явления со своей историей, мудростью и энергетикой; бытовых и художественных параметров жанра, его музыкально-стилевых особенностей.

Контактируя с народными певцами, студенты, незаметно для себя, определяют не только своё место в хоровой партитуре, но и свою, особую «ролевую» связь с конкретным участником аутентичного коллектива. Цель – проверить творческие способности, уровень сформированности музыкального слуха и памяти, потенциальных возможностей коммуникации в процессе интуитивного восприятия или копирования певческого эталона «с голоса». Полагаем, что именно в ходе таких практических занятий обретается опыт ускоренного становления творческой личности, способной сотрудничать, соучаствовать, находить песенный и человеческий контакт с сельским мастером «здесь и сейчас», не откладывая решение этих вопросов на неопределённую перспективу. Поэтому мы всячески поддерживаем и культивируем естественные формы этномузыкального образования обучающихся, посредством которых опытные народные певцы щедро делятся своим исполнительским мастерством, а начинающие – осознанно стремятся его перенять. Здесь для нас важно понимание студентами процесса освоения народной певческой школы традиционными методами: «из уст в уста», «от народного учителя к ученику». Это способствует объективизации приобретённых знаний в практические умения и навыки и, что не менее важно, установлению личностных контактов с народными исполнителями (деловых, творческих, профессиональных), которые, по наблюдениям, делятся годами.

В ходе творческого общения с носителями песенных традиций процесс «погружения» обучающихся в звуковой мир



народной музыки проходит эмпирическим путём. Включаясь в пение вслед за мастером, студенты обретают опыт фольклорного мышления. На конкретном песенном материале они быстрее обнаруживают и закрепляют специфические механизмы восприятия и воспроизводства музыкально-поэтической речи народных исполнителей: ладовое, ритмическое, мелодическое, поэтическое строение народной песни, диалект, вокально-исполнительские приёмы, народную терминологию, которая помогает решать многие певческие задачи.

К примеру, в сёлах Белгородской области народные исполнители перед началом пения предварительно договариваются – кто будет рассказывать песню, а кто тянуть, то есть происходит распределение функций голосов:

– *«Я на ядрёнай гогас вазьму, а ты – на тонкай»* (село Сетище Красненского района);

– *«Эта нада дагаварица, хто будя завадить, а хто – взвадить»* (село Селиваново Валуйского района);

– *«Басы подхвата – и пашёл у гору»* (село Палатово Красногвардейского района);

– *«Хто выводя – тон выводя, а слава ни каже, яму это чижало»* (село Ново-Уколово Красненского района).

Как видим, в местном трёхголосии крайние голоса относительно менее развиты по сравнению со средним, который и выполняет роль основного, ведущего. В итоге «рассказчик» ведёт основной голос, активно выговаривая все слова текста, а исполнитель верхнего подголоска «тянет», вокализируя на гласные («а», «о», «э»), опекая отдельные опорные тоны или длительно выдерживая один звук. В аутентичных ансамблях, поющих совместно продолжительное время, наиболее опытные певцы исполняют основную мелодическую линию внизу, верхний голос «под-

голашивает», выполняя вспомогательную функцию. Так, выдающаяся народная певица Ольга Ивановна Маничкина (1926–2007 гг.) из села Подсереднее Алексеевского района, не обладая ярким голосом от природы, тем не менее, как правило, осуществляла функцию основной партии, являясь интонационным, декламационным, тембральным и смысловым «барометром» всех звуковых линий ансамбля, подчиняя его своему ощущению жанра, стиля и объёма многоголосия песни. Аналогичные примеры фиксировались нами в ходе экспедиций в Нижней Покровке Красногвардейского района в запевах Лопатиной Марии Григорьевны, Бабыниной Нины Ивановны из села Вышние Пены Ракитянского района. Это ещё одно свидетельство того, что в аутентичном ансамбле запевала возглавляет коллектив и негласно руководит исполнением песни, а его партия является её стержневой основой.

Многолетнее творческое сотрудничество связывало кафедру искусства народного пения БГИИК с О.И. Маничкиной и возглавляемым ею подсередненским ансамблем в рамках музыкально-этнографических концертов, мастер-классов, областной школы «Белгородский фольклор». Лучшей памятью об этом уникальном Мастере, к певческому таланту которого прикоснулось не одно поколение выпускников кафедры, в том числе авторы данной статьи, служат Всероссийские (с международным участием) научно-творческие чтения, носящие её имя, направленные на решение многогранных проблем освоения и развития народно-песенных традиций Белгородчины. По свидетельству В.Н. Никитиной, это «единственные в России научные собрания в честь современного народного музыканта (а не фольклориста)» [8, с. 137], которые кафедра искусства народного пения проводит с 2007 года.

Не менее ярким певческим и организаторским даром обладал Ефим Тарасович Сапелкин (1917 – 2002 гг.), руководитель фольклорного ансамбля села Афанасьевка Алексеевского района. Огромный вклад в изучение и популяризацию самобытной певческой традиции этого старинного русского села и его одарёнейшего представителя – Е.Т. Сапелкина – внёс выдающийся учёный-фольклорист В.М. Щуров [4]. Уникальное исполнительское мастерство сельского певца и частушечника, знатока местных обрядов и ценителя народной одежды многие годы являлось бесценным достоянием известных отечественных фольклористов, музыкальной общественности страны, студенческой молодёжи на этнографических концертах и мастер-классах, в том числе организуемых кафедрой в 1990-е годы. «Он мастерски запевал, словно очерчивал интонационное поле песни, показывая каждому исполнителю его место в ансамбле. “Каждому свой стебелёк”, – потом скажет он. Сапелкин то запевал, то подголашивал – пел, по его выражению, на все голоса: легко переходил с пения на беседу» [8, с. 55]. Поэтому вполне обоснованно воспринималось требование певца к партии подголоска: не колядить, резче выговаривать слова, *«чтобы песня была, как яичко!»*. Фиксация таких деталей, на наш взгляд, позволяет понять процесс сотворчества, роль индивидуального и коллективного творческого начала в рождении нового варианта песни.

Как показывает практика, освоение песенного фольклора исключительно с нот противоречит глубинным принципам народного искусства и исполнительства. Именно поэтому из многих методов разучивания, применительно к народной песне, наиболее результативными для нас являются традиционные, сложившиеся изначально в русле народного исполнительства: устно-слуховой, устно-подражатель-

ный, метод «припевания» к более опытным исполнителям или удалённо посредством аудио-, видеозаписей [6]. Подчеркнём, что приведённые аналитические выводы необходимы при работе с образцами диалектного пения, так как «диалект» следует рассматривать не только как способ произношения текста, но и как музыкальный язык, язык ритмической организации песенного фольклора определённой традиции со своим набором жанров, фонетики, лексики, синтаксиса, черт и свойств напева, которые придают наибольшую характерность народному пению, приближая его к бытовому оригиналу, вокальному «озвучиванию» образной народной речи. Поэтому для освоения локальной традиции тщательно изучаем особенности мелодического и ритмического строения местных песен, что требует от преподавателя (руководителя коллектива) особых знаний и навыков, в частности, типовых принципов исполнительского произнесения, способов импровизации и общения в рамках избранной певческой традиции.

Так, песни сёл Ракитянского и Ивнянского районов Белгородской области, входящие в ареал музыкального стиля Белгородско-Курского пограничья, имеют непривычное для современного слушателя ладовое строение. Это создаёт некоторые проблемы для воспроизведения данной традиции в любом фольклорном ансамбле: профессиональном, учебном и, тем более, любительском. Песням этих районов свойственен гетерофонный склад, который является наиболее древней формой многоголосия. Диапазон местных песен преимущественно не превышает объёма квинты. Однако при скромности и простоте мелодических и ладовых средств звучание местных песен приобретает особую терпкость и цветистость благодаря изошрённости ритма, диссонирующих созвучий, напряжённой манеры пения.



Пример 1.

«Ох, братцы, мои родные»
(говеенский танок) с. Коровино,
Ракитянский район

Пример 2.

«Ой, девки-молодки на улицу
выходили» (исполнялась
на Масленицу, Великий пост, Пасху)
с. Коровино, Ракитянский район

Освоение данной певческой традиции, равно как и других локальных стилей, требует от исполнителей сформированности особого ладового мышления, знания диалекта, контекста содержания произведений, для воспроизведения которых наиболее приемлема формула – думать, мыслить, слышать и только потом – петь. Следовательно, требуются навыки не только певца-исполнителя, но

и певца-исследователя традиционного фольклора этих территорий. Полагаем, осуществлённый нами анализ образовательного процесса на кафедре, даёт представление о специфике формирования необходимых знаний, умений и навыков обучающихся для успешного осуществления профессиональной деятельности по освоению и развитию певческих традиций края.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди профессиональных дисциплин, требующих специальных навыков по сбору, обработке и творческой интерпретации музыкально-этнографического материала, следует назвать предметы: «Фольклорно-этнографическая практика», «Расшифровка записей народной музыки», «Фольклорный ансамбль», «Певческие стили», «Вокальная подготовка», «Основы научных исследований и подготовка выпускной квалификационной работы» и др.

² Список научных, учебных и учебно-методических изданий кафедры искусства народного пения БГИИК: «Музыкальный фольклор Белгородчины», «Свадебный музыкально-этнографический комплекс в песенной традиции верхнего Приосколья», «Русская народная песня: из прошлого в будущее» и др.; учебные и учебно-методические пособия: «Народная художественная культура Белгородчины», «Традиционный народный костюм Белгородчины:

история и современность», «Фольклорные традиции русской инструментальной музыки: региональный аспект», «Музыкально-обрядовый фольклор Белгородчины», «Методика обучения народному пению: диалектное исполнительство» и др.; нотированные издания: «Сто народных песен Белгородчины», «Фольклорные традиции Валуйского района», «Бояре, а мы к вам пришли», «Вселиственный венок», «У ворот бела берёза стояла...», «Не бела заря занималась...» и др.

³ В ряду научных мероприятий, организуемых научной школой «Народная музыка юга России в современном социокультурном пространстве» и кафедрой искусства народного пения на постоянной основе, являются следующие: Всероссийские (с международным участием) научно-творческие «Маничкины чтения» (2007–2022 гг.) [6, с. 137], Международный симпозиум «Народная музыка как средство межкультурной коммуникации славянских народов» (2018–2022 гг.), международная научно-практическая конференция «Региональные традиции музыкального творчества Белгородчины: памяти В.М. Щурова» (март 2021 г.).

⁴ Значимые научные достижения обучающихся кафедры искусства народного пения в 2022 году: Кулыгина Алёна, обучающаяся специальности «Сольное и хоровое народное пение», удостоена диплома Лауреата первой степени в номинации «Особенности песенно-хореографического фольклора» на XI Международной конференции-конкурсе научных работ учащихся, студентов и аспирантов «Этномузыкология: история, теория, практика» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова; Кухтова Екатерина, обучающаяся направления подготовки «Искусство народного пения» – диплома Лауреата третьей степени. Научные сообщения и творческие выступления конкурсанток были посвящены песенным традициям Белгородчины.

⁵ Творческие достижения учебных коллективов кафедры искусства народного пения: свод-

ный хор «Родные напевы» (художественный руководитель – М.С. Жиров) имеет множество дипломов Лауреата 1-ой степени и специальных наград за самобытность творческих программ, сохранение местных певческих традиций, пропаганду творческого наследия именитых фольклорных ансамблей из Афанасьевки и Подсереднее Алексеевского района, Нижней Покровки, Малобыково, Прудки Красногвардейского района, Фоцеватово – Волоконовского района, Шелаево и Двучное – Валуйского района. Аналогичные достижения имеют «народные коллективы» студенческие фольклорные ансамбли «Млада» (руководители – Жирова О.Я., Алексеева О.И.), «Раздолье» (руководитель – Сушкова Л.Н.), ансамбль народной музыки «Колесо» (руководитель – Кудымова О.Н.), функционирующий на базе научной школы. Научно-творческие изыскания ансамбля «Колесо» отмечены дипломом Гран-при и специальным дипломом за профессиональное мастерство на Международном фестивале-конкурсе народных хоров и ансамблей «Ярфолкфест» (г. Ярославль, 2022 г.).

⁶ Престижные конкурсы народно-песенного исполнительства, в которых обучающиеся кафедры искусства народного пения принимают активное участие: Всероссийский конкурс-фестиваль исполнителей народной песни имени Надежды Плевицкой (г. Курск); Всероссийский конкурс имени Лидии Руслановой (г. Саратов); межрегиональный конкурс «На родине Маничкиной» (с. Подсереднее); имени Ефима Тарасовича Сапелкина (с. Афанасьевка Белгородской обл.) и др.

⁷ Фольклорные коллективы Белгородчины, плодотворно сотрудничающие с кафедрой искусства народного пения: «Усёрд» (руководитель – В.И. Нечаев) из Красногвардейского района; «Посиделки» (руководитель – И.Н. Шершнёва); «Рябиனுшка» (руководитель – Е.В. Минас); «Истоки» (руководитель – М.И. Толмачёва); «Карагод» (руководитель – Л.И. Сафонова) из Ракитянского района и др.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры: автореф. дисс. ... док. пед. наук. М., 2001. 35 с.
2. Жиров М.С., Жирова О.Я. Народное певческое образование: теория, методика, практика (из опыта работы кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры) // Образование и общество. Научный информационно-аналитический журнал. № 6 (95), ноябрь–декабрь. 2015. С. 70.
3. Жиров М.С., Жирова О.Я., Хорошилова Е.Л. Стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 82–96.
4. Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я. Народные песни Белгородской области в записях и публикациях В.М. Щурова // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 2. С. 166–172.
5. Карачаров И.Н. Песенная традиция бассейна реки Псёл (Белгородско-Курское пограничье). Белгород: Крестьянское дело, 2004. 422 с.
6. Коноваленко С.П., Сушкова Л.Н., Чабан С.Н. Методика обучения народному пению: диалектное исполнительство: учеб.-метод. пособие. Орёл: ОГИК, 2016. 146 с.
7. Кузнецова Н.С. Свадебный музыкально-этнографический комплекс в песенной традиции верхнего Приосколья: монография. Белгород; Воронеж: АртПринт, 2021. 314 с.
8. Никитина В.Н. Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М.: Московская консерватория. 2014. 248 с.
9. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. М.: Сов. композитор, 1975. 310 с.
10. Сысоева Г.Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. Воронеж: Воронежская областная типография, 2011. 392 с.
11. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып.3. М.: Сов. композитор, 1986. С. 11-43.
12. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М.: Сов. композитор, 1987. 320 с.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.04 Искусство народного пения от 17 июля 2017 г., № 666.
14. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – магистратура по направлению подготовки 44.04.01 Педагогическое образование от 22 февраля 2018 г., № 126.
15. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение от 27 октября 2014 г., № 1388.

Об авторах:

Жиров Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, zhirova_olga1951@mail.ru

Коноваленко Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-4343-7363**, rudich-s2014@mail.ru

Кинаш Лариса Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-8026-6922**, l.kinasch@yandex.ru

REFERENCES

1. Zhirov M.S. *Regional'naya sistema sokhraneniya i razvitiya traditsiy narodnoy khudozhestvennoy kul'tury: avtoreferat dissertatsii ... doktora pedagogicheskikh nauk* [Regional System of Preservation and Development of Traditions of Folk Art Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of pedagogical sciences]. Moscow, 2001. 35 p.
2. Zhirov M.S., Zhirova O.Ya. Narodnoe pevcheskoe obrazovanie: teoriya, metodika, praktika (iz opyta raboty kafedry iskusstva narodnogo peniya Belgorodskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury) [Folk Singing Education: Theory, Methodology, and Practice (from the Experience of the Department of Folk Singing of the Belgorod State Institute of Arts and Culture)]. *Obrazovanie i obshchestvo. Nauchnyy informatsionno-analiticheskiy zhurnal* [Education and society. Scientific information-analytical journal]. 2015, No. 6 (95), November–December, pp. 70.
3. Zhirov M.S., Zhirova O.Ya., Khoroshilova E.L. Stilevye osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Kurskogo pogranich'ya: lokal'nyy aspekt [Stylistic Features of the Song Folklore of Belgorod-Kursk Borderland: Local Aspect]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018, No. 2, pp. 82–96.
4. Zhirov M.S., Kuznetsova N.S., Zhirova O.Ya. Narodnye pesni Belgorodskoy oblasti v zapisyakh i publikatsiyakh V.M. Shchurova [Folk Songs of the Belgorod Region in the Records and Publications of V.M. Schurov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 2. pp. 166–172.
5. Karacharov I.N. *Pesennaya traditsiya basseyna reki Psel (Belgorodsko-Kurskoe pogranich'e)* [Song Tradition of the Psel River Basin (Belgorod-Kursk Borderland)]. Belgorod: Krest'yanskoe delo, 2004. 422 p.
6. Konovalenko S.P., Sushkova L.N., Chaban S.N. *Metodika obucheniya narodnomu peniyu: dialektnoe ispolnitel'stvo: uchebno-metodicheskoe posobie* [Methodology of Teaching Folk Singing: Dialectal Performing: Teaching manual]. Oryol: OGIK, 2016. 146 p.
7. Kuznetsova N.S. *Svadebnyy muzykal'no-etnograficheskiy kompleks v pesennoy traditsii verkhnego Prioskol'ya: monografiya* [Wedding Music and Ethnographic Complex in Song Tradition of the Upper Prioskolie: Monograph]. Belgorod; Voronezh: ArtPrint, 2021. 314 p.
8. Nikitina V.N. *Pis'ma narodnykh muzykantov (poslednyaya chetvert' XX veka)* [Letters of Folk Musicians (Last Quarter of XX Century)]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2014. 248 p.
9. Rudneva A.V. *Kurskie tanki i karagody* [Kursk Tanks and Cargos]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 310 p.
10. Sysoeva G.Ya. *Pesennyi stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranich'ya* [Song Style of Voronezh-Belgorod Borderland]. Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2011. 392 p.
11. Shchurov V.M. O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [About Regional Traditions in Russian Folk Music]. *Muzykal'naya fol'kloristika. Vypusk 3* [Musical Folkloristics. Issue 3]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986, pp. 11–43.



12. Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [Southern Russian Song Tradition]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 320 p.

13. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 53.03.04 Iskusstvo narodnogo peniya ot 17 iyulya 2017 goda, № 666* [Federal State Educational Standard of Higher Education – Bachelor's Degree in the Field of Training 53.03.04 Art of Folk Singing dated July 17, 2017, No. 666].

14. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – magistratura po napravleniyu podgotovki 44.04.01 Pedagogicheskoe obrazovanie ot 22 fevralya 2018 goda № 126* [Federal State Educational Standard of Higher Education – Master's Degree in the field of training 44.04.01 Pedagogical Education dated February 22, 2018, No. 126].

15. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart srednego professional'nogo obrazovaniya po spetsial'nosti 53.02.05 Sol'noe i khorovoe narodnoe penie ot 27 oktyabrya 2014 goda № 1388* [Federal State Educational Standard of Secondary Professional Education for the specialty 53.02.05 Solo and Choral Folk Singing dated October 27, 2014, No. 1388].

About the authors:

Mikhail S. Zhironov, DrSci (Pedagogical), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, ZhironovMS1951@mail.ru

Olga Ya. Zhironova, PhD (Pedagogical), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, zhironova_olga1951@mail.ru

Svetlana P. Konovalenko, PhD, Associate Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-4343-7363**, rudich-s2014@mail.ru

Larisa A. Kinash, PhD, Associate Professor, at the Department of Music Theory and Vocal and Choral Art, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-8026-6922**, l.kinash@yandex.ru



И.М. ГАЗИЕВ*Уфимский государственный институт искусств**им. Загира Исмаилова, г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Граммофонные записи татарских исполнителей начала XX века: певец-гармонист Хусаин Юсипов

В данной статье на основе выявленных каталогов и граммофонных пластинок (аудиоматериалов) впервые анализируется дискография татарского певца-гармониста Хусаина Юсипова, одного из самобытных представителей устно-профессиональной деятельности начала XX века. Рассматриваются граммофонные записи исполнителя на дисках фирмы «Пате» и на граммофонных пластинках различных фирм и компаний, существовавших в России в начале XX века. Новизна работы обусловлена привлечением архивных каталогов грампластинок, выявленных дисков «Пате» и граммофонных пластинок исполнителя, которые впервые вводятся автором в научный оборот. Изучается граммофонный репертуар певца-гармониста по видам исполнения (пение под собственный аккомпанемент на гармонике, соло на гармонике, пение в сопровождении оркестра гармоник, квартета казанских татарских гармоник), по жанрам (протяжная лирика казанских татар и татар-мишарей (озын көй), скорые городские песни (кыска көй), лиро-эпический жанр татар – баит), а также новые песни на известные татарские мелодии. Особенно ценным является установление авторства Х. Юсипова некоторых исполняемых им песен. В процессе слухового анализа записей рассматриваются исполнительская манера певца-гармониста (импровизационность, вариантность, характерная для устно-профессиональной деятельности татарских народных певцов и музыкантов), особенности обращения с поэтическим текстом. Выявленные аудиоматериалы расширяют диапазон изучения истории татарской музыки в грамзаписи начала XX века.

Ключевые слова: грамзапись татарской музыки, Хусаин Юсипов, певец-гармонист, граммофонная пластинка, татарская песня, граммофонный репертуар.

Для цитирования / For citation: Газиев И.М. Граммофонные записи татарских исполнителей начала XX века: певец-гармонист Хусаин Юсипов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 202–214. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.202-214

IDRIS M. GAZIEV*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Tatar Performers Gramophone Recordings of the Early Twentieth Century: Singer and Harmonica Player Husain Yusipov

This article, on the basis of the identified catalogs and gramophone records (audio materials), analyses for the first time the discography of Tatar singer and harmonica player Husain Yusipov, one of the original representatives of oral-professional activity of the XX century beginning. Gramophone



recordings of the performer on discs of the company “Pathe” and on gramophone records of various firms and companies that existed in Russia at the beginning of the XX century are considered. The novelty of the work is due to the involvement of the gramophone records archival catalogues, identified “Pathe” discs and gramophone records of the performer, which are introduced by the author into scientific circulation for the first time. The gramophone repertoire of a singer and harmonica player is studied by kinds of performing (singing to his own accompaniment on the harmonic, solo on the harmonic, singing accompanied by an orchestra of harmonic, a quartet of Kazan Tatar harmonicas), by genres (a long song lyrics of songs of Kazan Tatars and Tatars-mishar (ozyn koi), fast urban songs (kyska koi), lyric-epic genre of Tatar – bait, new songs to famous Tatar melodies.

Especially valuable is the identification of the H. Yusipov’s authorship on some songs performed by him. In the process of auditory analysis of recordings it is examined the performing manner of the singer and harmonica player (improvisation, variation, characteristic of the oral-professional activities of Tatar folk singers and musicians), the peculiarities of using the poetic text. The revealed audio materials expand the frames of studying the history of Tatar music in recordings of the XX century beginning.

Keywords: Tatar music in gramophone recordings, Khusain Yusipov, harmony singer and harmonica player, gramophone record, Tatar song, gramophone repertoire.

Вопросы распространения и популяризации среди татар граммофона, изучение ранних записей первых татарских исполнителей, хронология граммофонных записей, репертуар татарских музыкантов, певцов начала XX века на сегодняшний день представляют большой интерес. Исследования автора в этой области привели к выявлению дисков «Пате», граммофонных пластинок различных фирм, компаний и введению в научный оборот записей первых татарских исполнителей начала XX века: К. Мутыги-Тухватуллина, М. Искандеровой, М. Бабажанова, И. Адамантова, И. Кудашева-Ашказарского. Результаты этих исследований опубликованы и находятся в открытом доступе [2–5].

В данной статье автором рассматриваются граммофонные записи татарского певца-гармониста начала XX века Хусаина Юсипова, одного из ярких представителей городской музыкальной культуры. Благодаря граммофонным пластинкам Х. Юсипов, имя которого ныне незаслуженно предано забвению, был по-

пулярен в начале века среди различных слоёв городского населения.

Цель данной статьи – анализ дискографии певца-гармониста Х. Юсипова. Актуальность исследования заключается в малоизученности истории татарской музыки в грамзаписи начала XX века. Новизна работы обусловлена привлечением каталогов грампластинок, а также выявленных аудиоматериалов исполнителя на граммофонных пластинках, которые впервые вводятся в научный оборот. Автор рассматривает записи Х. Юсипова как важный источник в изучении истории грамзаписи татарской музыки начала XX века.

Библиографические данные о Х. Юсипове крайне скупы. Из татарской дореволюционной прессы и воспоминаний современников узнаем, что Х. Юсипов был выходцем из татар-мишарей, вёл свою деятельность на ярмарках, в трактирах и ресторанах, исполняя песни под собственное сопровождение на гармонике. Поэт и журналист С. Сюнчелей сравнивает Х. Юсипова с известным певцом-

гармонистом начала XX века Мирфайзой Бабажановым (1867–1943), который обладал голосом контратенор-сопранист [18, с. 23]. Однако анализ прослушанных грамзаписей Х. Юсипова позволяет определить голос певца как чуть более низкий – контратенор-альтист.

Изучая каталоги и записи на выявленных граммофонных пластинках в различных фондах и частных коллекциях, убеждаешься в большой продуктивности Х. Юсипова в этой области. По количеству записей среди татарских исполнителей Х. Юсипов стоит особняком: голос и игру исполнителя записывали на свои диски французская фирма «Пате», на граммофонные пластинки – фирмы «Зонофон», «Сирена Рекорд», «Лирофон», «Гном Концерт Рекорд», «Звукопись», «Метрополь Рекорд», «Русское Акционерное Общество Граммофонов» (РАОГ). В ходе изучения каталогов и граммофонных пластинок автором было установлено, что хронология записей Х. Юсипова охватывает период с 1909 по 1913 год. Нельзя также не заметить, что имя исполнителя указывалось по-разному: *Хусаин Юсипов*, *Хусаин Юсупов*, *Хосаян Йосупов*.

По сохранившейся в различных до-революционных каталогах информации автором выявлено, что певец-гармонист Х. Юсипов записал на диски фирмы «Пате» 52 песни. Из них в фондах Института языка, литературы и искусства (ИЯЛИ) им. Г. Ибрагимова (Казань) автором обнаружены 5 дисков с 10-ю записями. Стала доступной для изучения магнитная лента с перезаписями, сделанными в начале 60-х годов прошлого столетия с дисков «Пате». 14 записей Х. Юсипова с этой ленты находятся в архиве ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Ещё одним серьёзным источником в изучении репертуара исполнителя являются выявленные автором

16 записей из фондов Национальной библиотеки Франции (BnF) [23].

По данным «Восточного каталога», составленного известным английским дискографом Аланом Келли, на пластинки фирмы «Зонофон» в исполнении Х. Юсипова в разные годы было записано 20 песен и инструментальных произведений [24]. Среди них доступны для слухового анализа четыре записи. В «Полном каталоге татарских пластинок» за 1914 год есть информация о записи фирмой «Лирофон» 17-ти произведений исполнителя [7], «Сирена Рекорд» – 8-ми (доступны 2 записи), «Звукопись» – 12-ти, «Русское Акционерное Общество Граммофонов» (РАОГ) – 27-ми (доступны 2 записи). В журнале «Граммофонный мир» за 1912 год был приведён список из 16-ти записей певца-гармониста на граммофонных пластинках «Гном Концерт Рекорд» [6], из которых выявлена одна с двумя записями.

В фондах Российского государственного архива фонодокументов (РГАФД, Москва) были обнаружены граммофонные оригиналы (матрицы) 19-ти пластинок фирмы «Метрополь Рекорд» с записями Х. Юсипова 1912 года. Таким образом, на сегодняшний день автор статьи располагает информацией об осуществлении Х. Юсиповым и коллективами под его руководством 171-й записи, что свидетельствует о наличии объёмной дискографии этого незаурядного исполнителя.

При анализе граммофонного репертуара певца-гармониста Х. Юсипова обращает на себя внимание разнообразие по видам исполнения. Это пение под собственный аккомпанемент на гармонике, соло на гармонике, пение в сопровождении оркестра гармоник, квартета казанских татарских гармоник, пение под аккомпанемент двух гитар. Есть среди запи-



сей и коллективы под его руководством: «Оркестр под управлением Х. Юсипова», «Квартет татарских гармоник под управлением Х. Юсипова».

Не менее разнообразен граммофонный репертуар исполнителя, включающий в себя различные жанры вокальной и инструментальной музыки: протяжная лирика казанских татар и татар-мишарей (*озын көй*), скорые городские песни (*кыска көй*), лиро-эпический жанр татар – *баит*, новые песни на известные татарские мелодии, гимны шакирдов (учащихся медресе), называемые *сада*, популярные русские народные песни и романсы, а также распространённые в исполнительской практике начала XX века «русские песни с татарскими текстами».

Типичные протяжные песни татар-мишарей «Торговцы» («*Сатучылар*») (№ 25675), «Газизакай» (имя девушки) («*Газизкәй кыз*») (№ 25912), «Положение влюблённого» («*Гыйшыклык хәле*») (№ 25678), а также вариант распространённой среди татар и башкир песни «Тафтиляу» («*Тәфтиләү*») (№ 25911) записаны Х. Юсиповым на диски «Пате» под собственный аккомпанемент.

При слуховом анализе записи песни «Положение влюблённого» выяснилось, что это один из вариантов популярной песни «Гайса Макарджа» («*Гайсә Мәкәржә көе*»), названной именем знаменитого народного музыканта, скрипача Гайсы, известного благодаря своим выступлениям на Макарьевской ярмарке (*Мәкәржә ярминкәсе*). В сборнике татарского композитора, фольклориста С. Габяши «Народные мелодии» эта песня зафиксирована как «Дитя богача» («*Бай баласы*») [12, с. 65]. Известен также вариант этой песни под названием «Будет и весна» («*Яз да була*»), который позже вошёл в репертуар популярных татарских певцов. Следует отме-

тить, что все певцы исполняли эту песню по-своему, порой переосмысливая традиционный жанр, внося «инородные» элементы в традиционную музыкальную культуру татарского народа¹.

Песня «Положение влюблённого» из репертуара Х. Юсипова относится к песням со строгим внутрислоговым распевом, укладывающимся в метрическую структуру напева: «Сары сандугач баласы, / Йер йеләген ашамый, / Кыз баланың акыллысы, / Сәүгән йарын ташламый...» («Птенец жёлтого соловья, / Не ест землянику, / Умница из девушек / Не бросает любимого») (*подстрочный перевод здесь и ниже – И. Газиева*).

К умеренным песням можно отнести песни «Люблю тебя очень» («*Сине бик сөям*») (№ 25680) и «Алехи-Валехи» («*Әлехи-Вәлехи*») (№ 25670), отражающие характерные особенности любовно-лирических песен татар-мишарей. В этом ряду песня «Гонит ветер пыль с дорог» («*Жил очыра юлларның тузанын*»), записанная на диске «Пате» (№ 25649), и она же, но под другим названием – «Лес» («*Урман*»), зафиксированная на граммофонной пластинке «Сирена Рекорд» (№ 12649). Особенностью этой песни является наличие в конце каждой строфы дополнительного двустипия с дважды повторяющимся кадансовым мотивом, что подчёркивает основную мысль песни: «*Жил очыра юлларның кем, / Әй, тузанын, әй, тузанын. / Сизми калдым яшь тә гомерем, / Әй, узганын, әй, узганын*» / («Гонит ветер пыль с дорог, / Не заметил я, что молодость прошла, / Ай, прошла, ай прошла»). В качестве названия этой же песни на граммофонной пластинке «Сирена Рекорд» исполнитель использовал последнюю строфу песни, которая отсутствует в записи на диске «Пате»: «*Караурманнарның да кем уртасында, / Кара карлыгачларның кем, әй,*

куагы. / Кич караңгы диептәй, кем, килми калма, / Без караңгы кичләрнең шул, әй, кунагы, әй кунагы»./ («Посреди дремучего леса, / у ласточек есть куст, / Приходи и не думай, что вечера тёмные, / Мы гости этих тёмных вечеров»). В 70-е годы прошлого столетия эта песня в орнаментированном варианте под названием «Дуют ветры» («*Искән җилләр*») стала популярна в исполнении известного татарского певца Габдуллы Рахимкулова (1926–1997).

Привлекает внимание запись «Песни каторжан» («*Катаржан җыры*») на диске «Пате» (№ 25673): умеренный напев этой песни по своей структуре близок к баиту. В ней повествуется об изнурительной дороге в Сибирь, о горестной судьбе джигитов, разлучённых с родной землёй, потерявших своих любимых².

Особую ценность представляет зафиксированный образец лирико-эпического жанра татар – баит «Порт-Артур» («*Пурт-Артур*») (№ 25915) в записи Х. Юсипова на диске «Пате». На сегодняшний день это единственная сохранившаяся татарская запись начала XX века о событиях русско-японской войны: «*Пурт-Артурның тигрәсендәй / Күпми түгелә адәм каны(и), / Эт урнында җан бирәдер, / Ни бәхетсез салдат җаны*» («В окрестностях Порт-Артура / Сколько льётся человеческой крови. / Как собака отдаёт свою жизнь, / Свою душу несчастный солдат»). «*Запаснуйны йыиган чакта(и), / Нинди мәхшәр көни булды(и). / Атау(и), анау(и), балай(и), / Шул сәгатәтә үксез калди.*» («День, когда собрали запасных, / Был таким жутким. / В одночасье остались сиротами, / И отец, и мать, и дитя»). В исполнении Х. Юсипова явно слышны нотки сострадания, интонации плача по невинно погибшим от взрывов японских пушечных ядер солдат. Каждое слово в баите произносится утрированно, скорбно, в сказительской манере – словно очевидец рас-

сказывает о трагическом событии. Это является одной из характерных черт исполнителей эпоса. Обращение к слушателям в начале баита со словами «*Әй, туганнар, мөселманнар...*» («Эй, братья, мусульмане...») – ещё одно свидетельство данного исполнительского стиля³.

Основу граммофонного репертуара Х. Юсипова составляют *кыска көйләр* (короткие песни). Их территориальное распространение вызывает необходимость у татарских исследователей обозначить данный жанр как «*скорые городские песни*» (определение З. Сайдашевой) [16, с. 9]. Этот репертуар соответствовал особенностям городской развлекательной музыки, звучавшей на ярмарках, в трактирах, кабаках и ресторанах начала XX века. В выявленных дисках «Пате» зафиксирован ряд песен такого характера. К скорым городским относится озорная «Алали-Зилали» («*Әләли-зиләли*») (№ 25920) с моторным характером аккомпанемента на гармонике. Связующим элементом песни, раскрывающим её содержание и определённое сюжетное развитие, является тема города Астрахани: «*Әстерханнның урамында, / Яшел башлы кибетләр...*» («На улицах Астрахани, / Все магазины с зелёной крышей...»), «*Алыр идем, сатар идем, / Әстерханнең шәлләрен...*» («Взял бы я и продал бы / Астраханские шали...»), «*Әстерханнның өйләри, / Бар да яшел түбәли...*» («Астраханские дома, / Все с зелёными крышами...»). На фоне этой зарисовки в песне звучит признание в любви и восхищение красотой девушек, поиски суженой и мечта о женитьбе: «*Яр югынын кайгырмагыз, / Яшь матурлар күбәли. Әләли-зиләли, / Яшь матурлар күбәли*» («Не горюйте, что любимой нет, / Много ещё молоденьких девушек...») ⁴.

К любовным шуточным песням Х. Юсипова такого же характера относятся записи «Напев Волкова» («*Волков сазы*») (№ 25921, Пате), «Лебедь» («*Аккош*»)



(№ 25918) и популярнейшая по сей день песня «Яблоньки» («*Алмагачлары*») (№ 25913). В грамофонном репертуаре Х. Юсипова есть распространённая среди татар песня «Мирфайза» («*Мирфәйзә*») (№ 8159, РАОГ), автором которой является певец-гармонист М. Бабажанов. Эта песня записана Х. Юсиповым и на диске «Пате», но уже под другим названием – «Агидель» («*Агыйдел*») (№ 25928). И это не случайно. В тексте записи на диске «Пате» есть упоминание высокого берега реки Агидель (Белой), что и привело к выбору нового названия известной песни.

Шуточная песня под названием «Биби Фатима» («*Биби Фатыйма*») (№ 25910, Пате) записана певцом-гармонистом на мелодию популярного в начале XX века напева «Баит о Пороховом Фатихе» («*Пороховой Фатыйх бәете*»). С. Габяши приводит информацию об этом напеве, сложенном о Фатихе, проживавшем в Пороховой слободе Казани. Позже слова баита были утеряны, и он трансформировался в песню [17, с. 60].

Записанная Х. Юсиповым мелодия песни «Троицкий» («*Троиский*») (№ 25919) по своему строению воспринимается как один из вариантов популярной татарской песни «Эрбет» («*Эрбет*»). Название этой песни связано с деятельностью музыкантов, выступавших на известной Ирбитской ярмарке на Урале. Вариант этой песни в исполнении певца-гармониста под названием «Занавеска» («*Чаршау*») (№ 4-102821) был выявлен автором среди записей на грамофонной пластинке «Зонофон».

Ещё одна песня, которую удалось расшифровать при слуховом анализе в записи Х. Юсипова, – песня «Ай, душенька» («*Ай, бәгърем*») (№ 25929, Пате): «*Утыр, утыр урындыккай, / Аякларың талмасын. / Ай, багърем, вай багърыем, / Малы беткән, юк кадре.* («Садись, садись ты на стульчик, Чтобы ноги не уставали, /

Ай, душенька, Вай душенька, / Нет богатства, нет и уважения») / *Калса калсын безнең хәтер, / Кызлар хәтере калмасын. / Ай, багърем, вай багърыем, / Малы беткән, юк кадре.* / («Пусть обида останется с нами, / Только бы девушки не держали обиду. / Ай, душенька, Вай душенька, / Нет богатства, нет и уважения»). Эта песня была популярна среди татар ещё в конце XIX века, и ареал её распространения довольно широк, о чём свидетельствует наличие зафиксированных вариантов в различных источниках. Так, мы находим песню «Ай, душенька» в работе русского этнографа, собирателя народных песен С. Рыбакова [14, с. 92]⁵. В этом варианте текст припева отличается от варианта Х. Юсипова: «*Ай, бәгърым, Газизай, / Ач үзәкне шул өзә*» («Ай, душенька, Газиза, / От этого душа разывается») ⁶.

В разделе «Мелодии казанских татар» каталога пиратской фирмы «Тонофон-Рекорд»⁷ за 1908 год также находим запись песни «Ай, душенька» (№ 801) с неизвестным исполнителем [20]. В 1910 году на грамофонную пластинку «Лирофон» (№ 4700)⁸ эту песню записала первая татарская шансонетка М. Искандерова.

Среди голосовых записей Х. Юсипова есть шесть песен в сопровождении квартета казанских татарских гармоник под руководством самого исполнителя: «Сефер Куи – Ария» («*Сәфәр көе – Ария*») (№ X-6-102228), «Хаз Булат, мусульманский дуэт» («*Хазбулат, мөселман дуэты*») (№ X-6-102229), «Айхайлюк» («*Айһайлук*») (№ X-6-102230) «Баламишкин» («*Баламишкин*») (№ X-6-102231), «Карие глазки. Русская песня» (№ X-6-102232), «Хайрелниса» («*Хәйрелниса*») (№ X-6-102233). По данным каталога А. Келли, эти записи были осуществлены во время сессии фирмы «Зонофон», состоявшейся 12 апреля 1912 года в Санкт-Петербурге [24].

В ходе поисков автором были выявлены записи песни «Хайрелниса» – на диске «Пате» (№ 25676) и на граммофонной пластинке «Зонофон» (№ X-6-102233). При слуховом анализе выяснилось, что это популярная среди татар песня под другим названием – «Сизый голубь, соловушка» («*Күк күгәрчен, сандугачым*»). Ноты этой песни опубликованы в сборнике «Татарские народные песни» под редакцией А. Ключарёва в записи В.И. Виноградова [19, с. 142], а в переизданном сборнике 1986 года, в несколько изменённом варианте, в записи А. Ключарёва [9, с. 139]. Он же отмечает некоторое отличие распространённого в Казани напева от переданного ему И. Тупеевым, который пел её в «мишарской манере» [там же, 473]. Композитор Дж. Файзи пишет о широком распространении песни «Сизый голубь» в 20-е годы XX века в среде оренбургских татар под названием «Трёхэтажный» («*Өч ятаж*»), что подчёркивало особенности строения мелодии второй части песни, состоящей из трёх нисходящих музыкальных фраз [21, с. 88].

Наличие в репертуаре Х. Юсипова песни под названием «Хайрелниса» ещё раз демонстрирует её необычайную популярность в начале XX века. Со временем название песни, со словами обращения к женским именам Хайрелниса, Хамденниса (*Хайрелниса, Хамденниса*) в припеве песни, было заменено на «Сизый голубь, соловушка» («*Күк күгәрчен, сандугачым*») и в таком варианте бытует по сей день. Одна из строф в записи Х. Юсипова звучит так: «*Тау башындин тотып алдым / Сандугачның баласын, / Йыламай, жанием, нәк йылыйсың, / Хайрелниса, Хамденниса, / Йыласаң, дай, каласың*» («Поймал я на горе, / Птенчика соловья, / Не плачь, душенька, почему плачешь, / Хоть и плачешь, / Всё равно останешься...»). / «*Безнең кырлар кисәкле, /*

Баганасы тичәтле, / Без йырламый, кем йырласын, / Хайрелниса, Хамденниса, / Безнең көннәр исәпле...» («Наши поля лоскутами, / Столбы с печатями, / Если не мы, то кто споёт, / Хайрелниса, Хамденниса, / Наши дни уж сочтены...»). По содержанию песни рождается предположение, что она связана с проводами на службу в царскую армию или на войну.

Х. Юсипов относится к тем исполнителям начала XX века, на концертный и граммофонный репертуар которых большое влияние оказала русская музыка: русские народные песни, романсы, городская песня. Так, по данным А. Келли, в исполнении квартета казанских татарских гармоник под руководством Х. Юсипова 12 апреля 1912 года в Санкт-Петербурге фирмой «Зонофон» в разделе «Концертные инструменты» были осуществлены шесть записей, включающие в себя русские народные песни, камаринскую и украинский танец. Для слухового анализа стали доступны выявленные автором две записи оркестра под управлением Х. Юсипова на граммофонной пластинке РАОГ (1912) – «Что не ветер ветку клонит» (№ 8164), «Вечер поздно из лесочка» (№ 8165). Особое место в репертуаре певца-гармониста занимают так называемые «русские песни с татарскими текстами». Эта сторона деятельности Х. Юсипова была рассмотрена автором и опубликована [1, с. 58,59].

Некоторые музыканты наряду с исполнительской практикой, по выражению С. Габяши, «являлись творцами-композиторами и сочиняли от себя новые мелодии – “көй”, которые назывались по имени сочинителя» [17, с. 44,45]. Этих музыкантов-сочинителей – представителей народно-профессиональной культуры устной традиции, можно определить как *народные композиторы*. В условиях зарождающейся концертной жизни



практика исполнительства невольно повлекла за собой и создание новых мелодий (*көй*). Для публичного успеха и популярности музыканту недостаточно было представлять только свои исполнительские способности. Он должен был демонстрировать умение *сочинять*, которое выражалось бы не только в навыках импровизации, но и в способности создать *произведение* [10, с. 157].

Сочинённый Х. Юсиповым «Напев гармониста Хусаина» («Гармунчы Хөсәен көе») в разные годы был записан самим исполнителем на диске «Пате» (№ 25665), на граммофонных пластинках «Зонофон» (№ 4-102818), «Лирофон» (№ 4652) и «Гном Концерт Рекорд» (№ 18224), «РАОГ» (№ 8275) под собственный аккомпанемент на гармонике. В ходе изучения татарских записей начала XX века автор обнаружил на одной из страниц сайта *Russian-Records.com* фотографию этикетки граммофонной пластинки Х. Юсипова, выставленную коллекционером из Польши Юреком Гогичем. После обращения к коллекционеру с просьбой ознакомиться с записью «Напев гармониста Хусаина» был любезно предоставлен Ю. Гогичем автору этих строк и стал доступен на этом же сайте. Сама запись относится к 1911–1912 годам. Ниже приводятся две строфы из этого сочинения: «Тур(ы) ат йөри юл берлән, / Егет йөри мал берлән. / Бу доньяның рәхәтен күр, / Яның сәүгән яр берлән». («Гнедой едет по дороге, Парень идет с товаром...»). «Чәй ичәләр үзләри, Тирәздәй күзләри, / Яшь йөрәкне яндырадыр, / Сау бул, дигән сүзләри». («Сами чай пьют, / а глядят в окошко. / Молодое сердце сжигает, / Слово “прощай”...»), (Пример 1).

С появлением записи этой песни на граммофонных пла-

стинках «Зонофон» в 1909 году она стала популярной в среде городских татар. Подтверждением тому служит выявленный автором сборник текстов популярных песен под названием «Вот здесь хорошие песни» («Менә монда шәп җырлар»), изданный в Казани в 1911 году, где приводится текст песни «Напев гармониста Хусаина» («Гармунчы Хөсәен көенә») [11, с. 5].

В «Восточном каталоге» А. Келли находим запись ещё одной песни Х. Юсипова. На его авторство указывает дискограф, ссылаясь на данные архивных гроссбухов компании «Граммофон» [24]. Это песня «Айхайлюк» («Айһайлук») (№ X-6-102230), записанная Х. Юсиповым на граммофонную пластинку формата «гранд» 12 апреля 1912 года в Санкт-Петербурге в сопровождении квартета казанских татарских гармоник под его управлением.

Среди инструментальных записей Х. Юсипова на грампластинках «Гном Концерт Рекорд» (1911–1912) выявлены четыре соло исполнителя на хроматической гармонике: «Биби Фатима» (№ 18235), «Биби Алима» (№ 18237), «Казанская полька» (№ 18238), «Касим кюи» (№ 18239), а среди записей «Сирена Рекорд» – «Полька» (№ 12666). На граммофонных пластинках «Сирена Рекорд» (1911 год) «оркестром под управлением Х. Юсипова» записан татарский репертуар: «Мамаджан» («Мәмәҗән») (№ 12662), «Сафар» («Сәфәр») (№ 12663а), «Биби

Пример 1.

Напев гармониста Хусаина

Тур(ы) - ат йө - ри юл бер - лән, е - гет йө - ри мал бер - лән,
Тур(ы) - ат йө - ри юл бер - лән, е - гет йө - ри юл бер - лән.
Бу до - ня - ның рә - хә - тен күр, я - ның сәү - гән яр бер - лән.

Фатъма» («Биби Фатыйма») (№ 12663), «Восточный гарем» («Шәрекъ хараме») (№ 12664), а также одна русская песня – «То не ветер» (№ 12665).

Отметим, что многие песни с одинаковым названием в исполнении Х. Юсипова повторяются в записях на дисках «Пате» и на граммофонных пластинках различных фирм. Среди них песни «Яблоньки», «Напев гармониста Хусаина», «Песня каторжан», «Алехи-Валехи», «Биби Фатима», «Саз Волкова», «Хайрелниса», «Троицкий», «Ай, яблоко», «И ха-ха, трепака» и др.

Слуховой анализ выявленных записей предоставляет нам возможность отметить исполнительские особенности певца-гармониста Х. Юсипова. Характерной чертой манеры пения Х. Юсипова является использование приёма глиссандирующего движения голоса вверх с переходом в головной регистр, что приводило, в свою очередь, к резкой смене тембра голоса исполнителя. Особенно ярко это проявляется в скорых песнях «Яблоньки», «Напев гармониста Хусаина». Исполнительскому стилю Х. Юсипова присуща импровизационность, вариантность, характерная для устно-профессиональной деятельности народных певцов и музыкантов. В процессе исполнения некоторых песен он вносит изменения в мелодию в начальных фразах во второй, третьей или четвёртой строфе и в конце песни приводит напев, исполненный в начале песни. Примером может служить запись песни «Яблоньки».

Довольно свободно обращается Х. Юсипов и с поэтическим текстом исполняемых песен. Одни и те же строфы он мог использовать в разных песнях, что указывает на характерную для песенного искусства той поры особенность так называемых «кочующих стихов» («күчмә сүзләр») из песни в песню.

Обращает на себя внимание характер аккомпанементов записей Х. Юсипова. В основном он исполняет песни под соб-

ственное сопровождение на гармонике, которое отличается своеобразием: некоторые вступления к песням звучат ритмически свободно, как бы «с оттяжкой». Есть записи, где перед началом самой песни Х. Юсипов озвучивает только один аккорд, притом аккорд в минорной тональности, после чего начинает песню в мажоре («Лес» (№ 12649), «Сирена Рекорд»; «Люблю тебя очень» (№ 25680), «Пате»). Есть примеры, когда песню, исполненную в мажорной тональности, он завершает минорным аккордом. В некоторых записях исполнителя инструментальное вступление к песням отличается своеобразием и оригинальностью. Например, во вступлении песни «Не для меня придёт весна» (№ 25677, «Пате») звучит короткая музыкальная фраза русской песни в медленном темпе, после чего сразу же начинается задорная скорая татарская.

При прослушивании записей некоторых песен Х. Юсипова в аккомпанементе слышна игра других татарских гармонистов с присущей им национальной манерой исполнения. Примечательно, что иногда в записях принимали участие и русские музыканты. Например, при исполнении песен «Вторая Сада» (№ 25926, «Пате»), «Баламишкин» (№ 25927, «Пате») Х. Юсипов обращался к русским гармонистам-виртуозам, которые оригинально оформляли его пение характерными наигрышами в быстром темпе, ярко демонстрируя своё исполнительское мастерство, что и отразилось в сохранившихся записях. К сожалению, ни в каталогах, ни на этикетках дисков «Пате» и граммофонных пластинок имена этих музыкантов не указаны. Надо отметить, что наличие большого количества граммофонных записей, а также привлечение к этим записям других музыкантов, безусловно, свидетельствует об организаторских способностях Х. Юсипова.



Таким образом, изучение граммофонного репертуара популярного в начале XX века певца-гармониста Хусаина Юсипова способствует более широкому пониманию «звучащей» музыкальной атмосферы далёкой от нас эпохи. Исследование выявленных аудиоматериалов существенно расширяет

наши познания о городской музыкальной культуре татар, а также об истории татарской музыки в грамзаписи начала XX века. Автор, будучи профессиональным вокалистом, планирует реконструировать некоторые песни из репертуара Х. Юсипова и включить их в свой концертный репертуар.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известна запись этой песни в исполнении выдающегося татарского певца XX века Хайдара Бегичева (1949–1998). Исследователь С. Сайдашева, рассматривая активное вхождение «инородных» элементов в традиционную музыкальную культуру татарского народа, отмечает появление новых произведений городской бытовой лирики путём переосмысления такого традиционного жанра, как такмак, и переинтонирования одной из древнейших формул «тюркского аруза» (две восьмые, две четвертные ноты) [15, с. 78]. В рассматриваемой песне эта формула получила лирическое переосмысление. Исследователь выявляет в мелодии «Будет и весна» наличие «звукокомплексов», не связанных с песенной традицией казанских татар: движение мелодии по тонам трезвучий в различных обращениях и септаккордов, наличие «славянских» трихордов в кадансах, что показывает органичное внедрение «инородных» элементов в песенную культуру городских татар [там же, с. 79].

² О наличии этой песни в репертуаре других татарских исполнителей свидетельствует выявленная автором запись на граммофонной пластинке «Сирена Рекорд» (№ 13125) в исполнении ещё одного певца-гармониста – Гаязетдина Салахетдинова (контрабас) под собственный аккомпанемент на гармонике.

³ Вариант этого байта под названием «Байт о Русско-Японской войне» («Рус-Япон сугышы бәете») со схожим напевом и текстом находим в сборнике татарского этномузыколога М. Нигметзянова «Татарские народные песни» [13, с. 50]. Исследователь записал его во время экспедиции в Мордовию

у татарско-мишарского исполнителя Алима Познякова.

⁴ Записи песни «Алали-Зилали» также находим среди граммофонных записей фирмы «Граммофон» за 1901 (татарский женский дуэт, № 24038, Казань) и 1906 годы (женское трио, № 14297, Санкт-Петербург).

⁵ Рыбаков С.Г. записал эту песню в 1894 году в татарской деревне Юлук Орского уезда Оренбургской губернии (деревня татарского золотопромышленника Закира Рамеева).

⁶ Интерес представляет и поэтический текст запева «Ай, душенька» из сборника С. Рыбакова, который встречаем в записях Х. Юсипова на дисках «Пате»: «Агидель» (№ 25928) и «И, ха-ха, трепака» (№ 25674): «Урамдин узын бара, / Кашындин кузе карай; / Керфегендин гөлләр тамай, / Күрсәм йөрәгем яна» («Идёт по улице, / Глаза чернее брови, / С ресничек капают цветы, / Как увижу, сердце горит»).

⁷ Такие предприятия, как «Тонофон», копирующие популярный граммофонный репертуар известных фирм, возникли на заре граммофонной индустрии и просуществовали до 1910 года, когда в России был принят закон об авторских правах в грамзаписи.

⁸ В сборнике «Татарские народные песни» исследователь Р. Исхакова-Вамба приводит песню «Ай, душенька», записанную в Касимовском районе Рязанской области под названием «Ай, милая» (№ 13) с припевом «Ай, душенька, Вай душенька, / Нет денег, нет и уважения» [8, с. 35]. Знаток татарской музыки, известная певица М. Рахманкулова (Казань), передала вариант песни «Ай, душенька» композитору А. Ключарёву, который

включил её в сборник «Татарские народные песни» [9, с. 386], но с другим вариантом припева «*Ай, багърем, вай багърем, / Яр таишласа, юк кадрең*» («Ай, душенька, Вай душенька, / Бросит любимый, нет и уважения»). О популярности этой песни свидетельствует то, что в 1930-е годы на мелодию этой песни исполнялись советские тексты сатирического ха-

рактера, изобличающие лентяев, тунеядцев. Так, в песенном сборнике «Народ поёт» («*Халык жырлы*») 1939 года выпуска указано, что песня «Жалоба лентяя» («*Ялкау зары*») исполняется на мелодию «Ай, душенька»: «*Ай, багърем, вай багърем, / Эшләмәсәң юк кадрең*» («Ай, душенька, вай, душенька, / Не работаешь, нет и уважения») [22, с. 28].

ЛИТЕРАТУРА

1. Газиев И.М. Влияние русской музыки на формирование концертного репертуара татарских исполнителей начала XX века // Русская музыка в полиэтническом контексте: материалы международной научной конференции 27–28 октября 2011 г. Казань, 2011. С. 52–62.
2. Газиев И.М. Грамзапись татарской музыки начала XX века: певец-гармонист Мирфаиз Бабажанов // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 107–115.
3. Газиев И.М. Earli 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov / Татарская грамзапись начала XX века: Ибрагим Адамантов // Проблемы музыкальной науки. 2018, № 3(32). С. 94–98.
4. Газиев И.М. Из истории музыкальной культуры городских татар начала XX века: Мариам Искандерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведения. 2016/6. Ч. 1 (68). Тамбов, 2016. С. 57–61.
5. Газиев И.М. Из истории ранних татарских граммофонных записей: Камиль Мутыги-Тухватуллин // Филология и культура. Philology and culture. 2014/4 (38). Казань, 2014. С. 244–248.
6. Граммофонный мир, № 6, 15 марта 1912 г.
7. Граммофон һәм патефон: татар көйләре пластинкаларының мөкәммәл каталогы (Граммофон и патефон: полный каталог пластинок с татарскими мелодиями). Уфа: Электро-типография «Восточная печать», 1914.
8. Исхакова-Вамба Р. Татарские народные песни. М.: Сов. композитор, 1981. 192 с.
9. Ключарев А.С. Татар халык жырлары. Казан: Тат. кит. нәшр., 1986. 488 б.
10. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. Казань: Казан. гос. консерватория, 2000. 311 с.
11. Менә монда шәп жырлар. V кисәк, II басма. Казан: Берадараи Каримовлар басмасы, 1911. 38 б.
12. Милли моңнар. Төрки-татар көйләре (С. Габяши язмалары буенча) / төз. авт. Г.М. Макаров. Казан: Мәгариф, 2002. 207 б.
13. Нигъмәтжанов М. Татар халык жырлары. Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. 216 б.
14. Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. Уфа: Китап, 2012. 264 с.
15. Сайдашева З. Песенная культура татар Волго-Камья. Казань: Матбугат йорты, 2002. 166 с.
16. Сайдашева З. Татарская советская песня. Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. 215 с.
17. Султан Габяши: материалы и исследования / сост., вступ. ст., коммент., публикация, прилож. Г.Б. Губайдуллиной. Казань: Фикер, 2000. 239 с.
18. Сүнчәләй С. Әсәрләр һәм хатлар. Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. 367 б.
19. Татар халык жырлары / А.С. Ключарев редакциясендә. Казан: Татгосиздат, 1941. 204 б.
20. Тонифон Рекорд. Двусторонние граммофонные пластинки. Полный каталог. Вып. I. СПб., 1908. 65 с.



21. Фәйзи Ж. Халык жәүһәрләре. Күңелем кыллары. Татар халык көйләре. Истәлекләр. Казан: Тат.кит.нәшр., 1987. 392 б.
22. Vesnovski Ş. Халыг җыры. Qazan: Tatgosizdat, Jәşlär-balalar әdәbiatъ sektorъ, 1939. 40 b.
23. BnF. Husain Ūsipov, chant (Песни Хусаина Юсупова) // URL: <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=Husain+%C3%9Bsipov%2C+chant&critereRecherche=0&depart=0&facetteModifiee=ok> (дата обращения: 01.09.2022).
24. The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE / Compiled and Edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.

Об авторе:

Гази́ев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

REFERENCES

1. Gaziev I.M. Vliyanie russkoy muzyki na formirovanie kontsertnogo repertuara tatarskikh ispolniteley nachala XX veka [The Influence of Russian Music on the Formation of Concert Repertoire of Tatar Performers in the Early 20th Century]. *Russkaya muzyka v polietnicheskom kontekste: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 27–28 oktyabrya 2011 goda* [Russian Music in Multi-Ethnic Context: Proceedings of the International Scientific Conference, 27–28 October 2011]. Kazan, 2011, pp. 52–62.
2. Gaziev I.M. Gramzapis' tatarskoy muzyki nachala XX veka: pevets-garmonist Mirfaiz Babazhanov [Gramophone Tatar Music of the Beginning of XX Century: the Singer-Harmonist Mirfaiz Babazhanov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 107–115.
3. Gaziev I.M. Tatarskaya gramzapis' nachala XX veka: Ibragim Adamantov [Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018, No. 3(32), pp. 94–98.
4. Gaziev I.M. Iz istorii muzykal'noy kul'tury gorodskikh tatar nachala XX veka: Mariam Iskanderova [From the History of Musical Culture of Urban Tatars in the Early XX Century: Mariam Iskanderova]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniya* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Culturology and Art History]. 2016/6. Part 1 (68). Tambov, 2016, pp. 57–61.
5. Gaziev I.M. Iz istorii rannikh tatarskikh grammofonnykh zapisey: Kamil' Mutygi-Tukhvatullin [From the History of Early Tatar Gramophone Records: Kamil Mutygi-Tukhvatullin]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture]. 2014/4 (38). Kazan, 2014, pp. 244–248.
6. *Grammofonnyy mir* [Gramophone World], No. 6, 15 March 1912.
7. *Grammofon ham patefon: tatar köyläre plastinkalarynyñ mөkөmmөл katalogy* (Grammofon i patefon: polnyy katalog plastinok s tatarskimi melodiymi) [Gramophone and Gramophone: Full Catalogue of Records with Tatar Melodies]. Ufa: Elektro-tipografiya «Vostochnaya pechat'», 1914.
8. Iskhakova-Vamba R. *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar Folk Songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. 192 p.
9. Klyucharev A.S. *Tatar khalyk әжyrlary* (Tatarskie narodnye pesni) [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1986. 488 p.
10. Maklygin A. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Middle Volga Region. Formation of Professionalism]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2000. 311 p.

11. *Menə monda shəp əcyrılar. V kisək, II basma* (Neskol'ko zamechatel'nykh pesen. Chast' 5, 2-e izdanie) [Several Wonderful Songs. Part 5, 2nd Edition]. Kazan: Izdanie Beradaray Karimova, 1911. 38 p.
12. *Milli moqnar. Tərki-tatar köyləre (S. Gabyashi yazmaları buencha)* (Natsional'nye napevy. Tyurko-tatarskie naigryshi (zapis' S. Gabyashi)) [National Tunes. Türki-Tatar Folk Songs (Recorded by S. Gabyashi)]. Edited by G.M. Makarov. Kazan: Prosveshchenie, 2002. 207 p.
13. Nig'mätxanov M. *Tatar khalyk əcyrılary* (Nigmatzhanov M. Tatarskie narodnye pesni) [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976. 216 p.
14. Rybakov S.G. *Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Music and Songs of Ural Muslims With a Sketch of Their Every Day Life]. Ufa: Kitap, 2012. 264 p.
15. Saydasheva Z. *Pesennaya kul'tura tatar Volgo-Kam'ya* [Song Culture of the Volga-Kama Tatars]. Kazan: Dom pechati, 2002. 166 p.
16. Saydasheva Z. *Tatarskaya sovetskaya pesnya* [Tatar Soviet Song]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984. 215 p.
17. *Sultan Gabyashi: materialy i issledovaniya* [Sultan Gabiashi: Materials and Studies]. Compilation, introductory article, comments, publication, appendix by G.B. Gubaidullina. Kazan: Fiker, 2000. 239 p.
18. Synchäləy S. *Əsərlər həm khatlar* (Suncheley S. Sochineniya i pis'ma) [Essays and Letters]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2005. 367 p.
19. *Tatar khalyk əcyrılary* (Tatarskie narodnye pesni) [Tatar Folk Songs]. Edited by A.S. Klucharev. Kazan: Tatarskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1941. 204 p.
20. *Tonofon Rekord. Dvustoronnie gramfonnyye plastinki. Polnyy katalog. Vypusk I* [Tonophone Record. Double-sided gramophone records. Complete catalogue. Issue I]. St. Petersburg, 1908. 65 p.
21. Fəyzi Zh. *Khalyk əcəyhərləre. Kūhelem kyllary. Tatar khalyk köyləre. İstəleklər* (Fayzi Dzh. Narodnye dragotsennosti. Niti radosti. Tatarskie narodnye melodii. Vospominaniya) [Folk Jewels. Threads of Joy. Tatar Folk Tunes. Memories]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987. 392 p.
22. Vesnovski Ş. *Xal'g Ç'rl'j* (Vesnovskiy Sh. Narod poet) [The People Sing]. Kazan: Tatarskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo. Sektor detsko-yunosheskoy literatury, 1939. 40 p.
23. *BnF. Husain Ūsipov, chant* (BnF. Pesni Khusaina Yusupova) [BnF. Songs of Husain Yusupov]. URL: <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=Husain+%C3%9Bsipov%2C+chant&critereRecherche=0&depart=0&facetteModifiee=ok> (01.09.2022).
24. *The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE*. Compiled and Edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.

About the author:

Idris M. Gaziev, PhD (Arts), Professor, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

