

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 /4 (49)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2022, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

Д-р искусствоведения **Элеонора Михайловна Глинттерник**,
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

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

Д-р искусствоведения **Умитжан Рахметуллозна 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, № 4

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, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

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

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

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

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

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

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2022, No. 4

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: ПИИ No 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 20.12.2022. 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 30.12.2022.
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 20.12.2022. 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 30.12.2022.
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues."
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of ООО NPF «Vostochnaya pechat»
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendeleev str., 195, bldg. 2, sq. 47
e-mail: orient4@mail.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

- 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
- 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

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:

- 5.8.2. The Theory and Methodology of Education and Upbringing (Pedagogical Sciences)
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Culturology),
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Art Studies).
- 5.10.3. Types of Art (with Indication of Specific Art) (Art Studies)

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).



DOAJ



АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей



Содержание

Художественный мир музыкального произведения

- 7 **Шуранов В.А., Тагариева И.Р.**
С.В. Рахманинов. Романс «Сон» (ор. 38): авторская концепция в контексте поэтики символизма

- 24 **Черенкова Ю.А.**
Искусство скрытых смыслов: о концепции и музыкальной драматургии вокального цикла Бориса Чайковского «Последняя весна»

Из истории отечественной мысли о музыке

- 40 **Сабанеев Л.Л.**
А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения (Окончание)

Из истории зарубежной музыки

- 54 **Сундукова Л.И., Тарасевич Н.И.**
О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения

Музыкальный театр

- 65 **Холодова М.В., Семенцова Е.Д.**
«Капитанская дочка» Ц.А. Кюи (из истории создания и постановок оперы)

- 75 **Савкина Н.П.**
С.С. Прокофьев. Балетное

Духовная музыка

- 89 **Лобзакова Е.Э.**
Знаменная монодия в условиях современной камерно-инструментальной композиции: опыты А. Шнитке

- 98 **Бахмутова И.В., Гусев В.Д., Мирошниченко Л.А.**
Количественные оценки допустимой вариативности в задаче нотолинейной реконструкции знаменных песнопений

Международный отдел

- 107 **Ritzarev Marina G.**
Peut-être que la sonate veut un conte de fées?

Музыкальное исполнительство: история и современность

- 117 **Газиев И.М.**
Татарская музыка в грамзаписи советского периода (1935–1939 гг.)

Конференции. Симпозиумы. События в науке

- 129 **Гун Г.Е.**
Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске

- 137 **Панкеева В.С.**
Японский миф о танцующей богине и его претворение в произведении для саксофона П. Свертса «Танец Удзумэ»

- 147 **Тверитина Е.В.**
Межнациональный диалог как один из факторов становления китайской фортепианной исполнительской школы

Поздравления. Интервью

- 156 **Жоссан Н.Ю.**
Евгения Скурко: обаяние искренности

Contents

Artistic World of Musical Work

- 7 **Vitaly A. Shuranov, Irma R. Tagarieva**
S.V. Rachmaninov. Romance “Dream” (Op. 38): The Author’s Conception in the Context of Symbolist Poetics
- 24 **Julia A. Cherenkova**
The Art of Hidden Meanings: About the Concept and Musical Dramaturgy of Vocal Cycle “The Last Spring” by Boris Tchaikovsky

From the History of Domestic Thought about Music

- 40 **Leonid L. Sabaneev**
A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression (*Completion*)

From the History of Foreign Music

- 54 **Lyudmila I. Sundukova, Nikolai I. Tarasevich**
On the Interaction of Working with Primary Sources Techniques: To the Methodology of the Early Renaissance Music Analysis

Musical Theatre

- 65 **Maria V. Kholodova, Evgenia D. Sementsova**
“Captain’s Daughter” by C. Cui (From the History of Creating and Staging the Opera)
- 75 **Natalia P. Savkina**
S.S. Prokofiev. Around the Ballet

Sacred Music

- 89 **Elena E. Lobzakova**
Znamenny Monody in the Contemporary Chamber Instrumental Composition Context: A. Schnittke’s Experiences

- 98 **Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev, Lubov A. Miroshnichenko**
Permissible Variability Quantitative Estimates in the Problem of the Znamenny Chant Note Line Reconstruction

International Division

- 107 **Marina G. Ritzarev**
Peut-être que la sonate veut un conte de fées?

Musical Performing: History and the Present

- 117 **Idris M. Gaziyev**
Tatar Music in Soviet Period Gramophone Recordings (1935–1939)

Conferences. Symposia. Events in Science

- 129 **Galina E. Goon**
Russian Pedagogical Assemblies of the Arts in Magnitogorsk
- 137 **Veronika S. Pankeeva**
The Japanese Myth of the Dancing Goddess and Its Implementation in the Work by P. Swerts “Uzume Dance” for Saxophone
- 147 **Elena V. Tveritina**
International Dialogue as One of the Factors in Making the Chinese Piano Performing School

Congratulations. Interview

- 156 **Natalya Yu. Zhossan**
Evgenia Skurko: the Charm of Sincerity



В.А. ШУРАНОВ, И.Р. ТАГАРИЕВА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-3148-2853
ORCID: 0000-0002-1648-720X*

**С.В. Рахманинов. Романс «Сон» (ор. 38):
авторская концепция в контексте поэтики символизма**

Настоящая статья является продолжением исследовательской диалогии, посвящённой двум романсам С.В. Рахманинова с одинаковым названием «Сон». Раннему романсу композитора (1893 год, ор. 8) была посвящена статья авторов, опубликованная в этом же издании год назад¹.

В центре статьи – проблема «Рахманинов и символизм», активно исследуемая в последнее время. Исходный постулат связан с тем, что к эпохе модерна Рахманинов подошёл весьма зрелым художником с онтологически укоренённым взглядом на жизнь. Активное творческое восприятие идей, образов и художественных средств нового времени не изменило центрального философского дуализма его творчества, идущего одновременно от психологической (душевной) и возвышенно-бытийственной (духовной) основы миропонимания.

Цель данной статьи заключается в стремлении показать (на концептуальном и языковом уровнях) верность композитора художественной задаче онтологического жизнеутверждения, которую он решал вопреки возрастающему трагическому строю чувствований своей музыки. В романсе «Сон» ор. 38 эта константа авторского стиля прослеживается довольно отчётливо. Прделанный в статье анализ поэтического и музыкального текстов выявляет как общие, относящиеся к символизму, их качества, так и различные, связанные со спецификой «авторского слова» Рахманинова.

Ключевые слова: Рахманинов и символизм; романс «Сон» ор. 38; авторский стиль; слово и музыка.

Для цитирования / For citation: Шуранов В.А., Тагариева И.Р. С.В. Рахманинов. Романс «Сон» (ор. 38): авторская концепция в контексте поэтики символизма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 7–23. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.007-023

VITALY A. SHURANOV, IRMA R. TAGARIEVA

*Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa, Russia
ORCHID 0000-0002-3148-2853
ORCHID: 0000-0002-1648-720 X*

S.V. Rachmaninov. Romance "Dream" (Op. 38): The Author's Conception in the Context of Symbolist Poetics

The article is a sequel of the research dilogy devoted to two romances by S.V. Rachmaninov with the same title "Dream". To the composer's early romance (1893, op. 8) was dedicated an article by the authors which was published in the same edition a year earlier.

The central issue of the article is the problem "Rachmaninov and Symbolism," which has been actively researched recently. The initial postulate is related to the fact that Rachmaninov approached the Art Nouveau era as a very mature composer with an ontologically rooted view of life. An active creative perception of the ideas, images and artistic means of the new age did not alter the central philosophical dualism of his art, which proceeds simultaneously from psychological (soul) and existential (spiritual) basis of his world outlook.

The aim of this article is to demonstrate (both on conceptual and linguistic levels) the composer's fidelity to the artist's task of ontological life-affirmation, which he solved in spite of increasing tragic tune of his music's feelings. In the romance "Dream" Op. 38 this constant of the composer's style can be traced quite clearly. The analysis of the poetic and musical texts, carried out in this article, reveals both their qualities, which are common and related to symbolism, and the different qualities associated with Rachmaninov's "authorial word" specifics.

Keywords: Rachmaninov and Symbolism; romance "Dream" op. 38; author's style; word and music.

Незадолго до своего отъезда из России С. Рахманинов, в рамках вокального цикла op. 38 «Шесть стихотворений» на стихи русских поэтов-символистов (1916 год), пишет ещё один романс под названием «Сон». Со времени первого одноимённого романса op. 8 прошло двадцать три года. Новое время, новые тенденции в искусстве определили и новые художественные ресурсы композитора в отношении языка и образности его сочинений. Нет оснований полагать, что композитор писал свой поздний «Сон» в каком-либо непосредственном смысловом сопряжении с романсом 1893 года. Однако обращение композитора к однажды уже озвученному образу

(в иной его ипостаси) даёт возможность проследить как изменившиеся стилевые качества его музыки, так и константные её смысловые ориентиры, определяющие направленность интонационной формы.

Изучение op. 38 невозможно без прикосновения к проблеме «Рахманинов и символизм», которая всё активнее изучается в музыковедении. Её острота таится прежде всего в непростом взаимодействии нового в сочинениях зрелого периода с прежним – позднеромантическими и национально-почвенными чертами его музыки [13; 27; 4]. Этот аспект можно было бы назвать *горизонтальной* проекцией проблемы. Иная, *вертикальная*, проекция исходит из иерархического понима-



ния стиля, которое ещё в конце XVIII века было предложено М.В. Ломоносовым, а затем развито Г. Гегелем. Речь идёт о различении «трёх стилией» – «высокого», «среднего» и «низкого»² («духовного», «душевного» и «телесного») [11]. Иерархическое (одно через другое) взаимодействие душевного и духовного – одна из извечных коллизий художественного творчества. Стремление к непосредственному (душевно-психологическому) реагированию на мир от личностного «Я» в высоком искусстве неизменно сочеталось с желанием «остановить мгновение», увидеть мир не от «себя», а «как таковой»³ [18], от высоты его божественного предназначения. Психологическое и онтологическое⁴ не просто «нераздельно-неслиянны» (выражение Л. Карсавина), но составляют основу выбора в личной философии художника («Жизнь – это улыбка, даже тогда, когда по лицу текут слёзы...», – В.А. Моцарт). Усилия по утверждению высшего вопреки личностному почти не слышны в музыке Баха в силу а priori совершённого выбора, заметны у Моцарта, но через высочайшее напряжение воли выражены у Бетховена.

Как подходит к решению этой дилеммы Рахманинов?

В раннем романсе «Сон» путь жизнеутверждения лежал через константу романтической коллизии – гимническое воспевание вопреки печальной реальности. Реализм инструментальной постлюдии состоял в утверждении надличностного (онтологического) взгляда, в то время как её эмоциональный (психологический) план далеко не однозначен. В самой религиозной природе гимна концентрируется не столько эмоция поющего, сколько достояние воспеваемого (отсюда самозабвенность интонации). Что же касается вокального цикла на стихи русских поэтов-символистов, то в нём задачу своей жизненной философии Рахманинов решал

уже через стилевое взаимодействие с новым направлением.

Символистские черты постепенно накапливались в творчестве композитора и к рубежу столетий определённо проявили себя в симфонической поэме «Остров мёртвых» (ор. 29, 1909 г.), в поэме «Колокола» (ор. 35, 1913 г.), в этюдах-картинах (ор. 33, 1911 г. и ор. 39, 1917 г.)⁵. Эволюция авторского стиля в этом плане хронологически совпадает с утверждением символизма в западноевропейском и русском искусстве. Его возникновение исследователи связывают с развитием идей романтизма – с продолжающейся концентрацией субъективного начала в передаче мира от «Я», в стремлении воплотить действительность через призму индивидуального впечатления [1; 13; 22; 34; и др.]. К историко-художественной динамике романтизма логически причастен и импрессионизм – течение не только параллельное, но и во многом близкое символизму. С. Яроцинский, к примеру, считает, что переплетение импрессионизма и символизма (особенно в музыке) было порой весьма плотным (Дебюсси) [34].

Задача статьи включает в себя выявление стилевых черт символизма в поэзии и музыке вокального цикла 38 опуса, а также обнаружение в музыке романса «Сон» (отчасти и последнего романса цикла «Ау») авторской смысловой концепции, имеющей отличные от философии символизма онтологические основания и вытекающие из них образные и языковые качества.

Обращение Рахманинова к стилистике и эстетике символизма таит в себе возможность различных аспектов исследовательского внимания. Ярче всего заметен «эволюционный» подход [13; 27 и др.], акцентирующий постепенное вызревание символистских черт в музыке раннего Рахманинова. Более редкой

оказывается обратная оценка его творчества, отмечающая устойчивость авторской художественной концепции⁶. Из переписки Рахманинова известно, что композитор внимательно подходил к выбору стихотворений для цикла: из двадцати шести предложенных М. Шагинян произведений символистов он выбрал шесть [См. об этом: 31]. По ним видно, что критерии отбора шли от глубинной творческой заинтересованности зрелого художника модернистской архитектурой мира, метафизической конфигурацией пространства и ассоциативной множественностью языка.

К стилевой структуре нового художественного направления Рахманинов подключился с удивительной пронзительностью, услышал его в единстве «двух крыл» – мировоззренческого и языкового. Не исключено, что об основных компонентах *символистской поэтики* композитор мог иметь представление по критическим работам самих символистов. В них эти компоненты были вербализованы достаточно рано (например, труд Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 1893 года, исследовательский цикл А. Белого 1902–1909 годов, включающий в том числе и статью «Символизм как миропонимание» [См.: 16; 2]. В подобных научных рефлексиях вырисовывались не только образно-языковые параметры символизма, но и его центральный смысловой концепт – особая структура художественного пространства, многомерного и принципиально *двусоставного*. По определению О.Р. Темиршиной, пространство символистов *гетерогенно*, наполнено «астрально-атмосферным рядом» [29, с. 42]. Его *широта и объём* проистекали из онтологической, религиозной всеохватности, из иррационального сближения посю- и потустороннего планов бытия. О тяге сим-

волистской поэтики к онтологизму писал Л.Л. Сабанеев, подчёркивая это качество как особенно свойственное *русскому символизму*: «Быть может, он [западный символизм – *авт.*] был отличен от русского символизма именно тем, что был психологичнее, не ставил пред собой онтологических связей. Сменность настроений в слове, сменность цветов в красках. В музыке же аналогом были гармонии – краски и сменность этих гармоний. Нет никакого сомнения в том, что как наш, русский, глубинный, онтологический и в основе своей философский символизм породил Скрябина с его теургоманией, так эстетический символизм французов породил живописный звуковой импрессионизм Дебюсси» [22, с. 54]. Показательный момент: насыщенное онтологией пространство было чрезвычайно свойственно и Рахманинову с первых его опусов. Как рано в его сочинениях возник провидческий мотив творчества, появилась тяга к осмыслению жизни от предельного рубежа!

В последнем камерно-вокальном опусе *дуализм* имманентного и трансцендентного оказался особенно плотным. В поэзии цикла он передан через описание *отдалённых миров* («садов», «закатов», «лугов с овечками», «звонков вершин», «издали слышимых приветов»); образов *идеальной женственности* («девушки-зорьки», «миллой», «гостьи дорогой», «твоего нежного смеха»); пространственно-иерархических воспарений «внутреннего Я», *взирающего от высоты, сна, памяти, ушедших художественных традиций* (фольклорных легенд, «бреда истомного», «струй Леты»). Одним из центральных концептов воплощения сферы инобытийного оказывается мифологема Сна – «знака иного мира» (В.Б. Валькова [5, с. 149; см. также 21]). Образы ночи, дремотного прикосновения к «иному» оказались особенно привлекательными для символистов, по-



скольку были наполнены *метафизикой*, высказываниями «между строк и между слов, направленными на постижение невыразимого» [22, с. 54], бескрайнего, вечного. Через Сон, как «семиотическое окно» (Ю.М. Лотман) [12, с. 124], осуществлялось *иррациональное соприкосновение двух областей мира* – физической и метафизической.

В литературоведении утвердилось понятие «онирического мотива»⁷ символистской литературы, направленного на «изображение других реальностей и состояний, когда действуют иные, отличные от привычных законы» [20, с. 134]. Пребывание сознания «внутри сна» (образ, пленивший Рахманинова ещё в картине А. Бёклина «Остров мертвых») оказалось сквозным для стихотворений вокального опуса. Из одного стихотворения цикла в другое переходят образы «*Полночной мглы*» («ночной сад», «вечер», «тишина»), *Сновидения/«дремоты»* («тихая речка», «зыблющиеся поля», «в бреду истомном», «уснёт земля»). В рамки онирического концепта вплетаются и образы *идеальной женственности*, *Дали*, *Полёта*.

Для создания символически многозначных образов и состояний необходим был и особый характер лексики, общие черты которой обнаруживаются и в поэзии, и в прозе, и в живописи. Со стороны смысла лексический ряд характеризуется такими понятиями, как «амбивалентность», многозначность [7, с. 7; 13, с. 92; 34]. Со стороны же структуры в ней отмечаются открытость и *лаконичность* [7, с. 6; 6]. Добавим сюда качество, логически из них вытекающее, – это *синтагматичность*. Краткая лексическая единица, символически многозначно ассоциированная в межтекстовом пространстве культуры, несёт в себе открытость коннотаций. Синтагматичность же (оборотная сторона лаконичности) обеспечивает лексической

единице лёгкую способность к семантико-грамматическому сочетанию с другими (столь же лаконично-амбивалентными) элементами текста. В музыкальном языке ор. 38 Рахманинова эти качества символистского текста отразились в краткости музыкального тематизма, его знаковой укоренённости в музыке настоящего и прошлого, а также в вариантном развитии, обеспечивающем интонационную целостность произведения [3; 13; 24; 26].

Такая смысловая и структурно-комбинационная открытость лексики символистской поэзии, литературы, живописи и музыки обнаруживается на следующем, синтаксическом, уровне – в *завуалированности* сюжетно-пространственных или сюжетно-временных *этапов повествования*. Если, к примеру, в романтической поэзии взаимодействие двух миров – реального и мечтательно-иллюзорного – было синтаксически разделено по принципу «близкое–далёкое» или обозначено отчётливыми этапами «тогда–сейчас–потом», то синхронное сопричастие этапов хронотопа в поэзии символистов тяготеет к смешению, нерасчленённости самих время-пространственных событий. Амбивалентность лексики становится амбивалентностью художественного хронотопа. В условиях синтаксически снятых границ внутреннее «Я» произведения видит себя на условном пограничье времени и пространства. Ночь и Утро, Мрак и Свет, пугающее и возвышенное оказываются символически собранными в один образ, существующими, подобно блоковой Прекрасной Даме, одновременно в земной и небесной ипостасях («Ты горишь над высокой горою», «Ты отходишь в сумрак алый»). Не случайно и образ Сна, наполненный иррациональностью, завуалированной и пролонгированной рубежностью, двойственностью сознания и состояния, оказывается столь гармонич-



Ил. 1. Бёклин Арнольд. Остров мёртвых

ным для художественной сферы символистского искусства.

В контексте размышлений о характере лексики и структуре языка символистской поэзии показательным сравнением двух вариантов «Сна» Ф. Сологуба: раннего, 1890 года, и более позднего, 1896 года, избранного Рахманиновым для своего романа. Сравнительный анализ показывает, как язык поэта отходит от романтической традиции изложения и что возникающие языковые закономерности непосредственно связаны с особенностями нового художественного мировидения, символистской поэтики.

Сохранённая в позднем варианте первая строка – единственная из всего стихотворения – выступает показателем предметности текстов, подчёркивает значимость дальнейших изменений. Иным, прежде всего, оказалось концептуальное пространство, обусловленное онтологическими, а не психологическими параметрами мировидения. В раннем варианте господствует предметно-чувственный источник построения хронотопа – «Наша

жизнь» – и идущее от него предметно обозначенное пространство «низко–высоко», «близко–далеко». От этой «точки отсчёта» выстраивается типично романтическая антитеза трагического разлада реальности и мечты («день был уныл» – «...сон будет мил»), подчёркивается и синтаксическая граница между «Мной» и «Сном» как автономными данностями «нашей жизни»: «В мёртвом мраке засни:/ Сойдёт сон золотой».

Из чувственных координат романтически двусоставного хронотопа объективируется и дихотомичность образных сфер, символов. В диалогическую оппозицию вступают личностные «Я» и «Он» («Наша жизнь без него»). Языковым следствием этой дифференциации оказывается качество всей структуры с акцентированием уже не только лексических, но и синтаксических границ. Стихотворение состоит из шести ритмически дифференцированных четверостиший, в пяти из которых каждая строка завершается ударным, твёрдым (на согласную букву) слогом.



Ф. Сологуб «Сон» (1890 г.)

*В мире нет ничего
Упоительней сна, –
Наша жизнь без него
Как могила темна.
 Как сады без цветов
 Или ночь без светил,
 Без обманчивых снов
 Трудный путь наш уныл.
Утомлённый борьбой,
В мёртвом мраке засни:
Сойдёт сон золотой,
Загорятся огни.
 Рой прекрасных надежд
 И пленительных грёз
 В блеске алых одежд
 И в венках белых роз
Над тобой пролетит
Вереницею дев,
Над тобой зазвонит
Серебристый напев.
 Если день был уныл
 И отравлен тоской.
 То хоть сон будет мил,
 Этот сон золотой.*

1890 г.

Ф. Сологуб «Сон» (1896 г.)

*В мире нет ничего
Вожделеннее сна, –
Чары есть у него,
У него тишина,
У него на устах
Ни печаль и ни смех,
И в бездонных очах
Много тайных утех.
 У него широки,
 Широки два крыла,
 И легки, так легки,
 Как полночная мгла.
 Не понять, как несёт,
 И куда, и на чём, –
 Он крылом не взмахнёт,
 И не двинет плечом.*

1896 г.

Характерным «участником» – субъектом поэтического пространства стихотворения 1890 года – оказывается и некая сторонняя личность (поэта-оракула, античной Фортуны?). Её слова – обращение к герою от третьего лица («Над тобой пролетит... Над тобой зазвонит...») – формируют ещё один, автономный субъект художественного целого.

Сологуб шесть лет спустя иначе строит целостность своего сочинения. Непосредственное соположение двух реальностей видится поэтом прямолинейным, уводящим от символической многозначности. Он также отказывается от сторонней личности, комментирующей голос которой не способствует амбивалентности. При построении хронотопа Сологуб исключает из текста предметно-чувственные ориентиры («близко–далеко» и так далее). В итоге и с этой стороны дости-

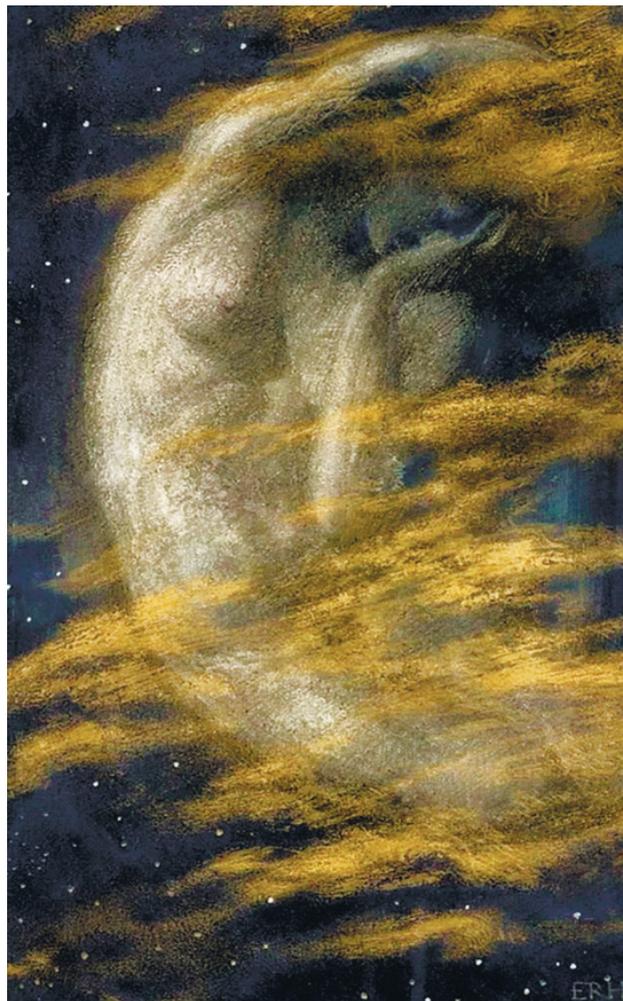
гается эффект многозначности, погружения сознания в «астрально-атмосферную» безграничность.

Соответственно меняется, становится более завуалированным синтаксис. В окончаниях строк усиливаются долготные гласные, ритмика стиховедения наполняется паузами-замираниями – музыкой улетающих звуков. Общая структура, более лаконичная по сравнению с ранним стихотворением, теперь организуется не на чётком ритме коротких четверостиший, а на восьмистишиях, объединённых в две части. Вся лексика стихотворения наполняется символической метафизичностью, особенно его первый раздел, где поэт использует «анафатический» метод описания, основанный на отрицании чувственных признаков («ни печаль и ни смех»), использовании эпитетов, лишённых определённости («есть... тишина», «в бездонных

очах»)⁸. Даже заглавный образ стихотворения оказывается одновременно и автономным, обозначенным через слово – Сон/Он («Есть у него»), и идентифицированным с «Я», облечённым в его «чары» и летящим на «Его» «широких крылах» («Не понять, как несёт»). Такая симультанная многозначность образа способствует лёгкому перетеканию ассоциативных диспозиций, вызывая в конструктивном плане аналогии с размытыми контурами изобразительных полотен импрессионистов и символистов, красочно-фоническим ладовым строением гармонической вертикали, «плавающим» (Е. Ловинский) состоянием тональности музыки этого периода.

Л.Л. Сабанеев, ещё на рубеже XIX и XX столетий отметивший близость импрессионизма и символизма, подчёркивал, что именно первый открыл дорогу субъективности и иррационализму [22, с. 53. См. также 34, с. 56]. Уход импрессионистов от отражения реального мира в область субъективного его восприятия оказался художественным откровением эпохи, который привёл к ассоциативной вариативности восприятия, передаче череды симультанных оттенков образов⁹.

По музыке раннего «Сна» ор. № 8 было видно, что в обращении к «чужому (поэтическому) слову» Рахманинов видел возможность выражения своей художественной идеи. Так же было и в иных случаях, когда работа композитора приводила к появлению новой художественной целостности камерного вокального сочинения. Этот принцип сохранился и при работе над «символистским» циклом, хотя здесь обозначился и особый момент: Рахманинов разделял творческие устремления нового направления. Композитора влекло то, к чему он уже сам пришёл: потребность видеть и мыслить жизнь через пограничье «здесь» и «там», через рубежность своего (ещё не осуществлённого) отъезда на чуж-



Ил. 2. Хьюз Эдвард Роберт. Луна

бину, через переживаемый перелом столетий и стилей, через возвышенное осмысление перехода жизни в «пост»-жизнь... Тот самый онтологизм, отмеченный Сабанеевым у символистов, оказался близким Рахманинову для выражения его собственной онтологии мировидения – близким, но, как мы увидим, имеющим существенные особенности. Начнём с общего в образности и языке, чтобы затем обозначить несовпадающее, авторское.

Романс «Сон» – предпоследний в цикле ор. 38, но хронологически, по всей вероятности, последний из сочинённых в этом опусе (а значит, в этом жанре вообще)¹⁰. Двухчастность, к которой тяготеет стихотворение Ф. Сологуба, в романсе Рахманинова оказывается основой



музыкальной структуры и смыслового контраста. Первый раздел по музыкальному языку и образности исключительно символистичен. Вслед за поэтом композитор создаёт «гетерогенное», «астрально-атмосферное» пространство с дематериализованной и делокализованной образностью. В основе звучания лежит колористическая звукопись, идущая от ладовых и тематических (при активном подключении фактуры) закономерностей языка. Фактурная разрежённость, сотканная из пентатонных «раскачек» и кварто-квинтовых ревербераций в трёхоктавном диапазоне, отсылает, казалось бы, к образности созерцательных опусов композитора. Однако отсутствие на всём протяжении I части ладовой опоры лишает эту ассоциацию «почвенности», зримой красоты пейзажной дали. Чувство онирического безграничья усиливают усложнённые септ-, нон-, ундецимаккорды с побочными тонами, сменяющие друг друга, к тому же, не по логике ладовых функций, а по принципу тоновой близости (наличия нескольких общих тонов) или полутонового «соскальзывания» («вводнохроматической функции» – Н. Казарян [9]).

Фактура насыщена *лаконичными* интонациями, собирающими близкую среду *жанрово-лексических источников*. Первостепенными из них можно считать колокольную раскачку и мотивно-попевочное движение знаменного типа. В таком интонационно близком контексте гармонично соединёнными оказываются и характерно рахманиновский, и типично символистский *малообъёмный тематизм*¹¹. Исконно близкий композитору попевочный принцип переплетения архетипичных интонаций удивительным образом оказался соответствующим символистской музыкально-языковой структуре. К тематизму сакрального типа (знамя, колокол) дополнительно присоединяются «профанные»

(по дихотомии «сакральное-профанное» А. Ляховича [13, с. 45]) волнообразные элементы ариозно-романсового происхождения – нисходящей (*des-b-es*) и восходящей (*as-f-des*) волны.

Отличающийся по природе сакральный и профанный тематизм по-разному детерминирует и движение формы, образное пространство музыки, её хронотоп. Рахманинов намеренно снижает здесь интенцию чувственных интонаций, несущих в себе «приземлённые» синтаксические стереотипы (акцентную метричность фаз дыхания, прогрессию подъёмов и спадов внутри этих фаз, поступательный динамизм общего развития) и выдвигает на первый план попевочно-вариантный принцип развёртывания, создающий скорее пространство картинно-созерцательного, «онирического» типа. Особая роль в его создании принадлежит пласту верхней горизонтали сопровождения: в ладово-неопределённом остинато через интервально расширяющиеся переборы-раскачки формируется «вуаль сна», чувство опосредованного, таинственного видения¹². Этот «дремотный» пласт сохраняется и внутри фактуры второй части, когда в языке многое разворачивается в сторону более откровенного, эмоционального выказывания.

Именно со второго раздела романса отстранённое освоение сновидческого пространства уступает место лирическому откровению. С ранних «романтических» сочинений именно лирические, восторженные мелодии служили Рахманинову воплощением предельной жизненной ценности. Широко льющиеся выразительные темы оказывались аксиологическим мерилом всего звучащего вокруг, а значит – бытующего в мире. Эту формулу художественной логики Рахманинов показал уже в раннем творчестве, например, в соль-минорной прелюдии, где красота средней части становится оценочным кристаллом

видения («где сокровище ваше» Мф. 6:21) крайних разделов – окружающих миров, «где моль и ржа истребляют» (Мф. 6:19). Этот принцип сохранится до самых поздних сочинений, обнаружит себя и в знаменитой 18 вариации Пятого фортепианного концерта, и в среднем разделе I части «Симфонических танцев». Скажется и на смысловой драматургии «Сна», и на концепции всего цикла.

Практически первым с начала романса появлением тоники (автентическим оборотом D_9-T) начинается второй раздел, открывающий шаговую поступь теперь уже функционально и структурно определённых гармоний. Музыка с этого момента утверждается на *иных синтаксических и лексических основаниях*. Лаконизм уступает место *широте* мелодического дыхания, вуалирование синтаксических граней – метрической *периодичности*, а символическая многозначность – *жанровой определённости* пения и шествия. Вокальная партия и её идущая опережающим канонем инструментальная «втора» многократно повторяют фигуру «волны-взмаха». В итоге, все эти качества, в единстве с полнозвучностью фактуры, собираются в устойчивый союз *гимнического жанрового звучания*¹³.

Внутреннее художественное «Я», амбивалентное в поэзии (Я/Сон), в музыке превращается в однозначный образ высокого полёта. В свою очередь, в пределах уже этого образа выстраивается свой *ностальгический* дуализм восторженности (жанровые начала гимна) и печали-разлуки («восточные» интонации с низкими ступенями на фоне волнообразных «взмахов-прощаний» инструментальной постлюдии). Появившиеся во втором разделе новые качества языка приводят к иной структуре *хронотопа* с опорой на последовательную смену событий. Образ полёта (начало второго раздела) переходит в образ дали,

удаления («Не понять, как летит...»), а затем – прощания (от начала до конца постлюдии). При этом последний этап сюжетного движения совмещён с колокольным, словно благословляющим звучанием – голосом высоты-Вечности. В празднично многозвучном, хотя и тихом перезвоне инструментального завершения окончательно утверждается рахманиновская бытийственно-оптимистическая концепция романса, которая оказывается, по сути, уже за границами стилевого пространства символистской поэзии.

Итоговое утверждение рахманиновской идеи происходит в последнем романсе цикла – «Ау» (на стихи К. Бальмонта), вытекающем из гимнической постлюдии «Сна». Здесь вновь вместо пространственной, образной и общесмысловой амбивалентности символизма звучит *идея мирового Всеединства*, укоренённая в национальном, духовно-христианском мировидении и освещённая в русской религиозной философии этого времени. Возросшая, начиная со второго раздела «Сна», определённость образа не означает разворота к однозначной безоблачно оптимистической реальности. В музыке «Ау» продолжает сохраняться напряжённость «прощального рубежа». Оминоривающие гармонические звучания наполняют гимническую музыку последней части цикла энергиями силы и воли, окрашивают её «борческими» смыслами жизненного долга художника-творца.

Гимничность музыки усиливается благодаря очевидной ассоциации с романсом «Весенние воды» ор. 14 № 11, образованию тройного авторского интертекстуального взаимодействия: мелодия раннего «Сна» в своё время послужила интонационным прообразом мелодии «тютчевского» романса. Можно сказать, что «Ау» является развёрнутой вариацией сразу на несколько интонаций «Весенних вод»: на повторя-



ющуюся колокольную попевку-раскачку *f-es-ces / f-es-ces* (в «Весенних водах» – *f-es-c / f-es-c*), на тот же тип колокольню-звонящей фактуры от начала до конца романса и на те же взлетающие по звукам трезвучия окончания мелодических фраз.

Рахманинов через автоцитирование обеспечивает смысловую определённую всего цикла. Обращение к своей, ставшей чрезвычайно популярной музыке делает её

особым *авторским символом*, в котором за первичным образом весеннего прославления жизни вырастает творческое жизненное *credo*. По сути, бетховенская *воля сильного человека*, утверждение духовных оснований жизни вопреки страданиям – вот что оказалось точкой несовпадения Рахманинова с символизмом, во многих иных позициях направлением близким и творчески продуктивным для композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 81–89 [33].

² Такая иерархическая оценка стиля восходит глубже, к древней истории, например к античной боэциевой триаде родов музыки: «*musica mundana – musica humana – musica instrumentalis*», затем – к иерархии духовного совершенства «телесное» – «душевное» – «духовное». Глубина подобного разделения – в диалектическом взаимодействии уровней в том числе и внутри одного произведения.

³ Онтология (греч. ὄν, ὄντος – сущее, λόγος – учение) – учение о бытии: в классической философии – учение о бытии как таковом. [18].

⁴ «Психологизм» и «онтологизм» – две центральные категории философии личности П. Флоренского [30].)

⁵ Принципы символистской эстетики сохранились в творчестве Рахманинова вплоть до «Симфонических танцев».

⁶ Мысль о неизменности рахманиновского мировоззрения в средний и даже поздний, зарубежный период его жизни и творчества констатируют Л.А. Скафтымова [24, с. 62] и В.Б. Валькова [5].

⁷ Ονεῖρος (греч.) – сон. Из последних музыковедческих работ, развивающих данную тему, отметим статьи А. Коробейникова [10] и В.Б. Вальковой [5].

⁸ Анафатический метод в святоотеческой литературе (Дионисий Ареопагит) – один из способов описания божественной трансцендентности, непостижимых признаков Бога (отрицательное богословие). Этот метод самими святоотеческими писателями был определён как символический. Диалектически противоположен принципу катафатического описания (положительное богословие).

⁹ Русский исследователь отмечал и различие между ними. По его словам, импрессионисты, в отличие от своих современников и последователей-символистов, источником художественных впечатлений мыслили всё же реальные образы, красоту которых выразительно подчёркивали. Такие опозитивированные «впечатления» оказались у них возможными благодаря доминирующей тенденции к красочности, господству эстетики вкуса и чувственности («эстетизм»). Отличительное же качество символизма (прежде всего русского) исследователь видел в сущностной тяге к метафизике и трансценденции [22, с. 53 – 54].

¹⁰ Пак Су Чжин приводит доказательства того, что № 5 («Сон») был сочинён несколькими днями позднее остальных романсов цикла, позднее финального «Ау» [19, с. 150].

¹¹ О микротематических образованиях, типичных для Рахманинова после ор.23 (в том числе и романсах), выполняющих лейтмотивную функцию. пишут и А.В. Ляхович [13], Л.А. Скафтымова [24, с. 60],

Б.В. Валькова [3]. При этом, правда, исследователи по-разному оценивают возможность использования термина «микротематизм» [см. 13, с. 43; 24, с. 69] в музыке Рахманинова зрелого периода.

¹² Л.А. Скафтымова приводит слова М. Шагинян, которая, по её утверждению, «долго ему (Рахманинову – *авт.*) рассказывала, как

передала бы в аккомпанементе раздвигающимися интервалами... чувство неподвижного парения крыльев сна» [23, с. 152].

¹³ О том, что структура гимна несёт в себе единство жанровых начал песни, марша-шествия и хорала, включает также фанфарные интонации и тембры, см.: [32].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов // Воспоминания о С.В. Рахманинове. В 2 т. Т.2. 2-е изд., доп. / сост., ред., прим. и пред. З.А. Апетян. М.: Музгиз, 1961. С. 345–374.
2. Белый А. Проблема культуры. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 10–30.
3. Валькова В.Б. Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 198–217.
4. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. ст. / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. И.Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2016. 200 с.
5. Валькова В.Б. Символика сна в поэме С. Рахманинова «Колокола» // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка: МУРИ, 2014. С. 56–64.
6. Васильев Ю.В. Ещё раз о проблеме «Рахманинов и символизм» // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов н/Д., 2005. С. 131–166.
7. Васильев Ю.В. Рахманинов и символизм // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 1–11.
8. Ганзбург Г.И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 171–173.
9. Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Дезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 99–117.
10. Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола» // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 31–37.
11. Ломоносов М.В. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л.: АН СССР, 1952. С. 587–592.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство, 2000. С. 123–126.
13. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова // Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2013. 184 с.
14. Медушевский В.В. Духовные тайны фактуры в музыке Рахманинова // Рахманинов на переломе столетий: сб. ст. по материалам Третьего Междунар. научно-теорет. симпозиума. Вып. 3. Харьков, 2006. С. 5–12.
15. Медушевский В.В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции // Рахманинов на переломе столетий: сб. ст. Вып. 2. Харьков, 2005. С. 15–21.



16. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. С. 428–503.
17. Михайлова И.Н. Вокальная лирика русских композиторов начала XX века в диалоге с поэзией современников // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 148–153.
18. Онтология // Новейший философский словарь. URL: <https://gufo.me/dict/philosophy/ОНТОЛОГИЯ> (дата обращения: 12.12.2022).
19. Пак Су Чжин. Романсы С. Рахманинова (ор. 38): к истории создания // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 14 (37). С. 147–151.
20. Панкратова М.Н. Онирический мотив: структура и особенности функционирования. («Огненный Ангел» В.Я. Брюсова): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2016. 134 с. // URL: https://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_PankratovaMN_diss_10.01.08_32.pdf (дата обращения: 15.12.2022).
21. Разинкова И.Г. Мотивы ночи и сна в творчестве С. Рахманинова (на материале романсов) // Материалы II научного собрания памяти С.В. Рахманинова. 14–15 мая 2015 года / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2016. С. 127–135.
22. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4. С. 47–57.
23. Скафтымова Л. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки. Л., 1983. С. 84–96.
24. Скафтымова Л.А. С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка: МУРИ, 2014. С. 56–64.
25. Скворцова И.А. Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков // Журнал Общества теории музыки. 2014/3. № 7. С. 23–37.
26. Скурко Е.Р. Некоторые аспекты преломления интегрирующего метода развития в инструментальной музыке Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка: МУРИ, 2014. С. 164–174.
27. Скурко Е.Р. Пять романсов на стихи Т. Щепкиной-Куперник А.С. Аренского: к проблеме трактовки поэтического текста на рубеже XIX – XX веков // Муз. академия. 2021. № 1. С. 2–17.
28. Скурко Е.Р. Религиозные мотивы и образы в камерно-вокальном творчестве С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы VI международной научно-практической конференции, 17–18 мая 2018 года: посвящается 145-й годовщине со дня рождения С.В. Рахманинова / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2019. С. 3–23.
29. Темиршина О.Р. Роль пространственной метафоры в процессе интерпретирования художественных произведений // Историко-функциональное изучение литературы и публицистики. Истоки, современность, перспективы: материалы международной научно-практической конференции 18–19 мая 2012 г. Ставрополь, 2012. С. 42–46.
30. Флоренский П. Иконостас: избр. труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. X, 366 с.

31. Шагинян М. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о С.В. Рахманинове. В 2 т. Т. 2. 2-е изд., доп. / сост., ред., прим. и пред. З.А. Апетян. М.: Музгиз, 1961. С. 100–175.
32. Шуранов В.А. Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация: учеб. пособие. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2018. 209 с.
33. Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 81–89.
34. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

Об авторе:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru.

Тагариева Ирма Рашитовна, доктор педагогических наук, доцент, заместитель научного руководителя Научно-исследовательского института стратегии развития образования, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov]. *Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 2* [Memories of S. Rachmaninov. In 2 volumes. Volume 2]. 2nd ed. enlarged. Compiler, editor, notes and foreword by Z.A. Apetyan. Moscow: Muzgiz, 1961, pp. 345–374.
2. Belyy A. *Problema kul'tury. Simvolizm kak miroponimanie* [The Problem of Culture. Symbolism as World Understanding]. Moscow: Respublika, 1994, pp. 10–30.
3. Val'kova V.B. Mikrotematizm: metamorfozy i nauchnye resursy muzykovedcheskogo ponyatiya [Microthematism: Metamorphosis and Scientific Resources of Musicology Concept]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019. No. 3, pp. 198–217.
4. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov i russkaya muzykal'naya kul'tura ego vremeni: sbornik statey* [S.V. Rachmaninov and the Russian Musical Culture of His Time: A Collection of Articles]. Rachmaninov Museum-Estate “Ivanovka”; State Institute of Art Studies; Editor in Chief I.N. Vanovskaya. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2016. 200 p.
5. Val'kova V.B. Simvolika sna v poeme S. Rakhmaninova «Kolokola» [The Symbolism of Sleep in the Poem of S. Rachmaninov's “The Bells”]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15–16 maya 2013 goda* [S.V. Rachmaninov and World Culture: materials of the V International Scientific-Practical Conference, May 15–16, 2013]. Museum-Estate of S.V. Rachmaninov “Ivanovka”; Editor-compiler I.N. Vanovskaya. Ivanovka. Ivanovka: MURI, 2014, pp. 56–64.
6. Vasil'ev Yu.V. Eshche raz o probleme «Rakhmaninov i simvolizm» [Again About the Problem “Rachmaninov and Symbolism”]. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost': sbornik statey* [Sergei Rachmaninov: History and Modernity: collection of articles] Rostov-on-Don, 2005, pp. 131–166.
7. Vasil'ev Yu.V. Rakhmaninov i simvolizm [Rachmaninov and Symbolism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008. No. 4, pp. 1–11.
8. Ganzburg G.I. Stilevoy krizis Rakhmaninova: sushchnost' i posledstviya [Rachmaninov's Stylistic Crisis: Essence and Consequences]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2003. No. 3, pp. 171–173.



9. Kazaryan N. O printsipakh khromaticheskoy garmonii Dzhuzual'do [On the Principles of Gesualdo's Chromatic Harmony]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do Romantizma)*. Vyp. 40 [Historical and Theoretical Problems of Western European Music (from Renaissance to Romanticism). Issue. 40]. Moscow: Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut imeni Gnesinykh, 1978, pp. 99–117.
10. Korobeynikov A. Sistema simvolov poemy Edgara Po «Kolokola» [System of Symbols of Edgar Poe's Poem "The Bells"]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 3, pp. 31–37.
11. Lomonosov M.V. Predislovie o pol'ze knig tserkovnykh v rossiyskom yazyke [Preface on the Usefulness of Church Books in the Russian Language]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochineniy. Tom 7* [Lomonosov M.V. Complete Works. Vol. 7]. Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1952, pp. 587–592.
12. Lotman Yu.M. *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki* [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside Thinking Worlds. Articles. Studies. Notes]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000, pp. 123–126.
13. Lyakhovich A.V. Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova [Symbolism in Rachmaninov's late works]. *Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka»* [Museum-Estate of S.V. Rachmaninov "Ivanovka"]. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2013. 184 p.
14. Medushevskiy V.V. Dukhovnye tayny faktury v muzyke Rakhmaninova [Spiritual Mysteries of the Facture in Rachmaninov's Music]. *Rakhmaninov na perelome stoletiy: sbornik statey po materialam Tret'ego Mezhdunarodnogo nauchno-teoreticheskogo simpoziuma. Vypusk 3* [Rachmaninov at the Turn of the Centuries: a collection of articles on the materials of the Third International Scientific and Theoretical Symposium. Issue 3]. Kharkiv, 2006, pp. 5–12.
15. Medushevskiy V.V. Tvorchestvo Rakhmaninova: podvig neseniya traditsii [Rachmaninov's Art: Feat of Bearing Tradition]. *Rakhmaninov na perelome stoletiy: sbornik statey. Vypusk 2* [Rachmaninov at the turn of the century: a collection of articles. Issue 3]. Kharkov, 2005, pp. 15–21.
16. Merezhkovskiy D.S. O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury [On the Causes of the Decline and the New Currents of Modern Russian Literature]. Merezhkovskiy D.S. *Vechnye sputniki. Portrety iz vseмирnoy literatury* [D.S. Merezhkovsky Eternal Companions. Portraits from World Literature]. St. Petersburg: Nauka, 2007, pp. 428–503.
17. Mikhaylova I.N. Vokal'naya lirika russkikh kompozitorov nachala XX veka v dialoge s poeziyei sovremennikov [Vocal Lyrics of Russian Composers of the Early 20th Century in Dialogue with the Poetry of his Contemporaries]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2015. No. 2, pp. 148–153.
18. Ontologiya [Ontology]. *Noveyshiy filosofskiy slovar'* [The Newest Dictionary of Philosophy]. URL: <https://gufo.me/dict/philosophy/ONTOLOGIYA> (12.12.2022).
19. Pak Su Chzhin. Romansy S. Rakhmaninova (op. 38): k istorii sozdaniya [Romances by S. Rachmaninov (Op. 38): to the History of Creation]. *Izvestiya rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen]. 2007. Vol. 14 (37), pp. 147–151.
20. Pankratova M.N. *Oniricheskiy motiv: struktura i osobennosti funktsionirovaniya. («Ognennyy Angel» V.Ya. Bryusova): dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.08* [Oniric motif: structure and peculiarities of functioning. ("Fiery Angel" by V.Ya. Bryusov): Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences: 10.01.08]. Moscow, 2016. 134 p. // URL: https://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_PankratovaMN_diss_10.01.08_32.pdf (15.12.2022).
21. Razinkova I.G. Motivy nochi i sna v tvorchestve S. Rakhmaninova (na materiale romansov) [Motives of Night and Sleep in the Works of S. Rachmaninov (on the material of romances)]. *Materialy II nauchnogo sobraniya pamyati S.V. Rakhmaninova. 14–15 maya 2015 goda* [Proceedings of the II Scientific Meeting in memory of S.V. Rachmaninov. May 14–15, 2015]. Museum-Estate

of S.V. Rachmaninov "Ivanovka"; Editor-compiler I.N. Vanovskaya. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2016, pp. 127–135.

22. Sabaneev L.L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 4, pp. 47–57.

23. Skaftymova L. Romansy Rakhmaninova op. 38 (k probleme stilya) [Romances by Rachmaninov, Op. 38 (to the problem of style)]. *Stilevye osobennosti russkoy muzyki* [Stylistic peculiarities of Russian music]. Leningrad, 1983, pp. 84–96.

24. Skaftymova L.A. S. Rakhmaninov: osobennosti pozdnego perioda tvorchestva [S. Rachmaninoff: Peculiarities of the Late Period of the Work]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15–16 maya 2013 goda* [S.V. Rachmaninov and World Culture: materials of the V International Scientific-Practical Conference, May 15–16, 2013]. Museum-Estate of S.V. Rachmaninov «Ivanovka»; editor-compiler I.N. Vanovskaya. Ivanovka: MURI, 2014, pp. 56–64.

25. Skvortsova I.A. Stil' modern kak kompleksnoe yavlenie v russkoy muzyke rubezha XIX–XX vekov [Modern Style as a Complex Phenomenon in Russian Music of the Turn of the XIX–XX Centuries]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for the Theory of Music]. 2014/3. No. 7, pp. 23–37.

26. Skurko E.R. Nekotorye aspekty prelomleniya integriruyushchego metoda razvitiya v instrumental'noy muzyke Rakhmaninova [Some Aspects of the Refraction of the Integrative Method of Development in Rachmaninov's Instrumental Music]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15–16 maya 2013 goda* [S.V. Rachmaninov and the World Culture: materials of the V International Scientific-Practical Conference, 15–16 May 2013]. Rachmaninov Museum-Estate «Ivanovka»; Editor-compiler I.N. Vanovskaya. Ivanovka: MURI, 2014, pp. 164–174.

27. Skurko E.R. Pyat' romansov na stikhi T. Shchepkinoy-Kupernik A.S. Arenskogo: k probleme traktovki poeticheskogo teksta na rubezhe XIX – XX vekov [Five Romances to Poems by T. Szczepkina-Kupernik by A.S. Arensky: to the problem of interpreting the poetic text at the turn of the XIX–XX centuries]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2021. No. 1, pp. 2–17.

28. Skurko E.R. Religioznye motivy i obrazy v kamerno-vokal'nom tvorchestve S.V. Rakhmaninova [Religious Motifs and Images in Chamber-Vocal Works of S.V. Rachmaninov]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy VI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 17–18 maya 2018 goda: posvyashchaetsya 145-y godovshchine so dnya rozhdeniya S.V. Rakhmaninova* [S.V. Rachmaninov and World Culture: materials of VI international scientific-practical conference, 17–18 May 2018: dedicated to the 145th anniversary of S.V. Rachmaninov]. Department of Culture and Archives of Tambov region; Museum-Estate of S.V. Rachmaninov «Ivanovka»; Editor-composer I.N. Vanovskaya. Tambov: Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2019, pp. 3–23.

29. Temirshina O.R. Rol' prostranstvennoy metaforiki v protsesse interpretirovaniya khudozhestvennykh proizvedeniy [The Role of Spatial Metaphor in the Process of Interpreting Works of Fiction]. *Istoriko-funktional'noe izuchenie literatury i publitsistiki. Istoki, sovremennost', perspektivy: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 18–19 maya 2012 goda* [Historical and Functional Study of Literature and Journalism. Sources, Modernity, Perspectives: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference on May 18–19, 2012]. Stavropol, 2012, pp. 42–46.

30. Florenskiy P. *Ikonostas: izbrannyye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art]. St. Petersburg: Mifril, Russkaya kniga, 1993. X, 366 p.

31. Shaginyan M. Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove [Memories of S.V. Rachmaninov]. *Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 2* [Memories of S.V. Rakhmaninov. In two



volumes. Vol. 2]. 2nd edition, revised. Compiled by the editor, notes and foreword by Z.A. Apetyan. Moscow: Muzgiz, 1961, pp. 100–175.

32. Shuranov V.A. *Osnovy khudozhestvennosti muzykal'nogo proizvedeniya. Analiz i interpretatsiya: uchebnoe posobie* [Fundamentals of Artistry of a Musical Work. Analysis and Interpretation: Tutorial]. Ufa: Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts, 2018. 209 p.

33. Shuranov V.A., Levina I.R. O khudozhestvennom protivorechii slova i muzyki v romanse (S.V. Rakhmaninov. Romans «Son», op. 8) [On the artistic contradiction of words and music in a romance (S.V. Rachmaninov. Romance “Dream”, Op. 8)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 81–89.

34. Yarotsin'skiy S. *Debyussi, impressionizm i simbolizm* [Debussy, Impressionism and Symbolism]. Moscow: Progress, 1978. 232 p.

About the author:

Vitaly A. Shuranov, Ph.D. (Arts), professor of the Music Theory Chair, Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru.

Irma R. Tagarieva, Dr. Sci. (Pedagogical), Associate Professor, Deputy Scientific Director of the Research Institute of Education Development Strategy, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru.



Ю.А. ЧЕРЕНКОВА*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия*
*ORCID: 0000-0001-7840-4572***Искусство скрытых смыслов: о концепции
и музыкальной драматургии вокального цикла
Бориса Чайковского «Последняя весна»**

Статья посвящена последнему и одному из вершинных камерно-вокальных циклов Бориса Чайковского «Последняя весна» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано (1980). Его уникальность – в многослойности идейного замысла, запечатлевшего глубинные философские размышления композитора о теориях универсума, бытии и ценностях человеческого существования. Для воплощения этого замысла были отобраны и соответственно музыкальному развитию скомпонованы стихи Николая Заболоцкого, отражающие пантеистические или панантропические взгляды поэта. Отмечается, что соответствие эмоциональному тону стихов не затеняет роли музыки в раскрытии самобытной концепции. Сами звуковыразительные средства автор трактует как некий аналог явлениям мироздания. В драматургии произведения выявляются принципы *контраста*, проистекающего из сопоставления весны (молодости) и осени (зрелости), *замедления* как постепенного движения жизни к «осени», а также характерные для Б. Чайковского принципы *родства* материала и его *вариантности*. Значение контрастных соотношений обосновывается через такие параметры, как тональное и метроритмическое строение цикла, темпы, формы и продолжительность частей. Выдвигается гипотеза о свойственной композитору опоре на пять интонационных элементов, которые в контексте цикла-размышления о бытии могут быть уподоблены пяти природным стихиям. Внимание уделено также очень тонкой работе с тембрами. Известно, что композитор стремился к локализации духовых, их удалению на второй план, что обеспечило особого рода объёмное звучание, аналогичное ощущению перспективы в изобразительных искусствах. Выделенные в статье принципы в символической форме претворяют на всех уровнях музыкальной ткани эстетические и философские идеи «Последней весны».

Ключевые слова: Борис Чайковский, Николай Заболоцкий, вокальный цикл, «Последняя весна», концепция, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Черенкова Ю.А. Искусство скрытых смыслов: о концепции и музыкальной драматургии вокального цикла Бориса Чайковского «Последняя весна» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 24–39. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.024-039



JULIA A. CHERENKOVA

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

ORCID: 0000-0001-7840-4572

The Art of Hidden Meanings: About the Concept and Musical Dramaturgy of Vocal Cycle “The Last Spring” by Boris Tchaikovsky

The article is devoted to the last and one of the top chamber vocal cycles “The Last Spring” by Boris Tchaikovsky for mezzo-soprano, flute, clarinet and piano (1980). Its uniqueness lies in the multilayered ideological design, which captures the composer’s deep philosophical reflections on the theories of the universe, being and the values of human existence. To implement this idea, the poems by Nikolai Zabolotsky were selected and arranged according to the purely musical development, reflecting the poet’s pantheistic or pananthropic views. The article notes that the correspondence to the verses emotional tone does not obscure the role of music in revealing an original concept. The author interprets the sound-expressive means themselves as a kind of analogue to the universe phenomena. In the dramatic formation of the work, the principles of *contrast* arising from the comparison of spring (youth) and autumn (maturity), *slowing down* as a gradual movement of life towards “autumn,” as well as the principles of *kinship* of the material and its *variation*, that are typical for B. Tchaikovsky are revealed. The significance of contrast correlations is justified through such (reflected in the table) parameters as the tonal and metrorhythmic structure of the cycle, the tempo, forms and duration of parts. The article puts forward a hypothesis about the composer’s characteristic reliance on five intonation elements, which in the context of the cycle-reflections on being can be likened to five natural elements. Some attention is also paid to very fine work with timbres. It is known that the composer sought to localize the wind instruments, their removal to the background, which provided a special kind of surround sound, likened to the art of perspective in the visual arts. The principles highlighted in the article symbolically embody the aesthetic and philosophical ideas of the “Last Spring” at all levels of the musical fabric.

Keywords: Boris Tchaikovsky, vocal cycle, “Last Spring”, concept, musical dramaturgy.

Борис Чайковский, композитор самобытного дарования, создал свой особый художественный мир, тайны которого ещё предстоит раскрыть. В его музыке сочетаются масштабные мысли композитора-философа с проникновенным лиризмом, смелое новаторство с опорой на традиции, целостность стиля и его индивидуальное преломление в каждом сочинении.

Своеобразие композиторского мышления ярко демонстрирует цикл «Последняя весна» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано – последний завер-

шённый опус Бориса Чайковского в камерно-вокальном жанре¹. Произведение являет собой великолепный образец зрелого письма выдающегося мастера, когда, по выражению А. Головина, стиль композитора «...откристаллизовался уже до сути, до сверхплотной материи» (цит. по: [5, с. 38]). Статья призвана раскрыть уникальность многоуровневой музыкальной драматургии сочинения, прежде всего его идейного замысла, охватывающего широкий круг философских вопросов.

На первый взгляд идея «Последней весны» достаточно прозрачна – это

проникновенное лирическое высказывание о человеческой жизни, символически запечатлённой в образах природы. Литературной основой для цикла становится поэзия Николая Заболоцкого, взгляды которого, согласно литературоведческим исследованиям, базируются на натурфилософской и, отчасти, пантеистической или панантропической философии². Семь пейзажей-настроений, навеянных поэтическими образами, определяют концепцию сочинения: на первый план выходит лирико-психологический аспект.

Цикл, написанный в год круглой даты – 55-летия композитора, предстаёт размышлением Б. Чайковского о самом себе. Автор словно заново переживает яркие моменты своей жизни, отчего произведение приобретает личностно-дневниковый характер³. Однако сам композитор нигде не упоминает о такой «программе» «Последней весны», как, впрочем, и о замысле других циклов. В одном из интервью он лишь приоткрывает метод работы над сочинением, согласно которому главной отправной точкой ему послужил литературный источник: «На поэзию Заболоцкого я обратил внимание именно в силу её необычности, сложности, непростоты. И захотелось музыкально просто её раскрыть» (цит. по: [7, с. 5]). Воззрения Заболоцкого, как видно, не только подсказали идею лирических пейзажей, но и подтолкнули к новому эксперименту – созданию музыкального эквивалента художественному мышлению поэта.

И всё же, почему именно Заболоцкий? Обратим внимание на кажущееся почти мистическим совпадение даты «55 лет». Н. Заболоцкий в 55-летнем возрасте умер от повторного инфаркта, а Б. Чайковский в свои 55 написал «Последнюю весну». Можно предположить, что совпадение цифр явилось одним из импульсов к раз-

мышлениям о конечности жизни, о судьбе поэта и о собственном жизненном пути (не отсюда ли отмеченная «дневниковость» сюжета?).

Осмелимся предположить, что идея цикла возникла и как отклик на события в личной жизни Н. Заболоцкого. Речь идёт о семейной драме, которую ему пришлось пережить, – жена Екатерина после 25 лет супружества ушла из семьи. Тяжело переживая размолвку, Заболоцкий попытался наладить свою жизнь, но тщетно. Душевная гармония восстановилась лишь после воссоединения семьи – спустя три года. Счастье, однако, было недолгим – через полтора месяца Заболоцкого не стало (об этом см.: [3]).

Эту личную историю поэта Б. Чайковский, со свойственной ему склонностью к философским обобщениям, развивает в своеобразную музыкальную притчу о жизни и о любви. Любовь как драгоценный дар судьбы выступает смысловой кульминацией повествования. В таком контексте «биографическая» канва уходит на второй план, уступая место раздумью об общечеловеческих ценностях. Но при этом сам тон изложения остаётся искренне-доверительным. Возникает лишь вопрос: кто рассказывает слушателю мудрую притчу? Чайковский или сам Заболоцкий «словами» своих стихотворений? Очевидно, что совпадение жизненных принципов обоих художников связывает их «голоса» в единое целое.

Примечательно, что двуединая «авторская» линия выстраивается в сознании слушателя лишь постфактум, развиваясь поначалу как скрытый смысловой подтекст. Внешней же «оболочкой» служит сюита из разнохарактерных номеров, объединённых темой природы. Пейзажи-настроения и пейзажи-картины, задавая лирический тон, образуют самостоятельный драма-



тургический уровень. Развиваясь параллельно и на одном и том же музыкальном материале, оба плана обращены, в конечном итоге, к «вечной» философской теме – о бытии. Но парадоксальным образом подаются они по-разному: внешняя (картины природы) «говорит» о естественных законах мироздания и цикличности жизни, а личностная линия, постепенно выдвигаясь на первый план, выделяет главную идею – о смысле и ценностях человеческого существования.

Возникает один из самых интересных и сложных вопросов – какими средствами раскрывается многоуровневый идейный замысел сочинения? Очевидно, что здесь становится неизбежным привлечение самых разных музыкально-драматургических приёмов.

Композитор целенаправленно и поэтапно ведёт музыкальное повествование к главному выводу о ценностях человеческого бытия. Начальный этап (первая и вторая части цикла) связан с образами природы в том натурфилософском понимании, которое даёт Н. Заболоцкий: человек и природа слиты воедино. На втором (с третьего номера) – происходит постепенное отделение линии человека в самостоятельную смысловую ветвь. Образуются два взаимодополняющих друг друга уровня, каждый из которых движется, тем не менее, к своей цели: линия природы – через сопоставление картин весны и осени – к идее о цикличности в природе; линия человека – к мысли о высшем даре жизни – любви. Относительную автономность двух уровней отражает несовпадение их кульминационных зон в структуре сочинения.

Линия природы развивается в семичастном цикле в соответствии с идеей контрастного сопоставления весны и осени как разных времён года и как метафор

двух возрастных этапов жизни человека. Весна – это и начало нового жизненного цикла в природе, и символ по-особому восторженного восприятия действительности, свойственного молодости. Осень – время угасания природных процессов и взгляд на мир зрелого человека, пережившего невзгоды. Согласно этой идее, романсы группируются в два образно-содержательных блока. Первые четыре номера – «Радостное настроение», «Движение весны», «Солнце взошло» и «Зелёный луч» – становятся вдохновенным воплощением красоты жизни в пору её пробуждения и расцветания. Пятый и шестой – «Сентябрь» и «Осень» – картины осеннего ненастья и угасания жизненных сил. Представляется, что именно здесь, в предпоследнем номере, и подводится итог раздумью о законах мироздания. Заключительные строки «Осени» содержат вывод о естественности процесса увядания: *«И мы должны понять, что это есть значок,/ Который посылает нам природа,/ Вступившая в другое время года»*. В таком контексте финальная седьмая часть «Кто мне ответил?», возвращая светлые настроения весны, словно возвещает о начале нового жизненного цикла.

Вторая линия, связанная с духовным миром личности, развивается по пути последовательного отмежевания от линии природы. Если в начале цикла характер музыки задаёт пейзаж (в панантропическом смысле единства человека и природы), то в конце основной образа становится сам человек, его эмоциональное состояние. Следуя этой задаче, композитор, всегда трепетно относящийся к литературному источнику, в трёх начальных частях «Последней весны» намеренно идёт на редукцию стихов, оставляя только строки, отвечающие «природному» замыслу. Соответственно изменённому смысловому

акценту, частям цикла даются и отличающиеся от названий стихов заголовки.

В качестве иллюстрации приведём полный текст стихотворения «Уступи

*Уступи мне, скворец, уголок,
Посели меня в старом скворешнике.
Отдаю тебе душу в залог
За твои голубые подснежники.*

*И свистит и бормочет весна:
Но колена затоплены тополи.
Пробуждаются клены от сна,
Чтоб, как бабочки, листья захлопали.*

*И такой на полях кавардак,
И такая ручьев околецица,
Что попробуй, покинув чердак,
Слома голову в рощу не броситься!
Начинай серенаду, скворец!
Сквозь литавры и бубны истории
Ты – наш первый весенний певец
Из берёзовой консерватории.*

*Открывай представленье, свистун!
Запрокинься головкою розовой,*

Сохранённые строки в концентрированном виде подаются содержание стихотворения Н. Заболоцкого. Состояние воодушевления, навеваемое образом «первого весеннего певца», определяет эмоциональный тон первой части цикла. Однако усечённый вариант таит и иной, важный для понимания идеи сочинения смысловый оттенок. Персонаж «из берёзовой консерватории» ассоциируется с самим Б. Чайковским, начавшим повествование о жизни и любви («Начинай серенаду, скворец!»). В «зашифрованном» виде присутствует и другой автор и, одновременно, герой повествования – поэт Н. Заболоцкий: «Кто бывает весною горласт, / Тот без голоса к лету останется» – это воспоминание-предостережение Заболоц-

к мне, скворец, уголок», положенный в основу первой части «Радостное настроение» (зачёркнуты неиспользованные четверостишия):

*Разрывая сияние струн
В самом горле у рощи берёзовой.*

*Я и сам бы стараться горазд,
Да шепнула мне бабочка-странница:
«Кто бывает весною горласт,
Тот без голоса к лету останется».
А весна хороша, хороша!
Охватило всю душу сиренями.
Поднимай же скворешню, душа,
Над твоими садами весенними,*

*Носелись на высоком шесте,
Нольхая по небу восторгами,
Прилепись паутинкой к звезде
Вместе с птичьими скороговорками.*

*Повернись к мирозданью лицом,
Голубые подснежники чествуя,
С потерявшим сознание скворцом
По весенним полям путешествуя.*

кий оставил самому себе после шести лет ГУЛАГа по обвинению в контрреволюционной деятельности. Важно, что дополнительные смыслы, заключённые в тексте, в музыке как бы затеваются пасторальным колоритом звучания – оно направляет восприятие, прежде всего, на пантеистический образ.

Вторая часть «Движение весны» (у Н. Заболоцкого стихотворение называется «Весна в лесу») – поэтичная зарисовка о весне и молодости, когда жизнь бурлит и пронизывает своими токами всё вокруг. Главными персонажами жизнерадостного действия здесь выступают грач, исследующий колбочки, подобно врачу или химику, зайцы, водящие хоровод «с причитаньями старинными», и пламе-



неющий лик солнца, с улыбкой взирающего на «лесные чудеса». Строки из стихотворения с несколько затенённым оттенком – о «нелюдимом, как дикарь» глухаре в «глуши лесов таинственных» – из романа исключены.

В третьей части «Солнце взошло» (у Н. Заболоцкого «Поздняя весна») впервые появляется ощущение присутствия человека как самостоятельного образа. В описании восхитительной картины восхода солнца содержится и четверостишие о личных переживаниях героя: *«О любимые сердцем обманы,/ Заблужденья младенческих лет!/ В день, когда зеленеют поляны,/ Мне от вас избавления нет»*. С этого момента драматургическая линия, связанная с духовным миром человека, развивается параллельно с линией природы, неуклонно двигаясь к своему доминированию в финале. Б. Чайковский избирает стихи соответствующего плана, где за картинами природы стоит внутренняя жизнь человека во всей сложности и многообразии переживаний. Стремясь к адекватному воплощению глубин мысли Н. Заболоцкого, композитор, начиная с четвёртой части и во всех последующих номерах, использует только полные тексты стихотворений.

Четвёртая часть «Зелёный луч», завершающая «весенний» блок – о мечтах и стремлениях молодости. По поверью, тому, кто увидит зелёный луч на закате или восходе солнца, удача будет сопутствовать всю жизнь. Предчувствие счастья, запечатлённое в музыке, приобретает энергично-гимническое звучание на последней фразе: *«Только тот,/ Кто духом молод,/ Телом жаден и могуч,/ В белоглавый прянет город/ И зелёный схватит луч!»*. В контексте цикла эту часть можно рассматривать как заблаговременную подготовку последнего номера «Кто мне от-

кликнулся...», в котором будут переданы уже не мечты, а само ощущение счастья.

В пятой и шестой «осенних» частях личностная линия выделяется ещё рельефнее. Природа становится лишь фоном для монологического высказывания. «Сентябрь»: дождливая, холодная погода («царство тумана и морока») согласуется с душевным состоянием уныния и одиночества, и только луч солнца, на мгновение пробившийся из-за туч и осветивший орешину, даёт зыбкую надежду на лучшее: *«Значит, даль не навек занавешена/ Облаками, и значит, не зря,/ Слово девушки, вспыхнув, орешина/ Засияла в конце сентября»*.

Образ девушки-орешины знаменует важный драматургический поворот к теме любви – смысловой кульминации, что становится очевидным только в финале. А пока что красивая метафора лишь оттеняет чувство глубокой меланхолии, которое усугубляется в предпоследней части «Осень» – кульминации «осеннего» блока. Взгляд выхватывает один за другим признаки умирающей природы, тоска и душевное опустошение пронизывают строки *«Дух Осени, дай силу мне владеть пером!»*. Примиряет с действительностью лишь осознание естественности хода жизни.

Финальная седьмая часть «Кто мне ответил?» – проникновенные страницы о любви. Наполненные личным чувством, они навеяны теплыми воспоминаниями о прожитых годах: *«Кто мне откликнулся в чаще лесной?/ Ты ли, которая снова весной/ Вспомнила наши прошедшие годы,/ Наши заботы и наши невзгоды,/ Наши скитанья в далёком краю,/ – Ты, опалившая душу мою?»*. Завершая цикл светлым «весенним» звучанием, композитор выводит на первый план мысль о ценности человеческого бытия: счастье – в самом процессе жизни, в богатстве переживаний, наивысшим из которых является чувство любви.

Музыкальное развитие чутко следует за эмоциональным тоном стихотворений и, вместе с тем, реализует драматургические уровни выстроенного композитором цикла собственными специфическими методами. Мастерство Б. Чайковского впечатляюще: композитор увлечён не только своеобразием поэзии Н. Заболоцкого. Его мысль сугубо музыкальна, зиждется на возможностях музыки, способной запечатлеть непередаваемую словами концепцию любой сложности, в том числе философскую. Сами средства музыкальной выразительности композитор трактует как некий аналог явлениям мироздания.

Основание для такого рода выводов дают особенности музыкальной ткани, подчиняющейся нескольким принципам, соотносимым с идеями сочинения: *контраста*, проистекающего из сопоставления весны (молодости) и осени (зрелости), *замедления* как постепенного движения жизни к «осени», а также характерным для стиля Б. Чайковского принципам *родства* материала и его *вариантного развития*. В контексте размышления о бытии два последних принципа тонко согласуются с натурфилософскими воззрениями Н. Заболоцкого: понимание поэтом мироздания как неразделимого единства человека и природы есть суть теории монизма – философской концепции о единственности вселенной и о родственности всех составляющих её элементов. Поэт, как известно, почерпнул эту идею у К. Циолковского, с которым вёл активную переписку⁴. Заметим, что и принцип контраста, если его рассмотреть с философских позиций, может служить выражением дуалистической теории об универсуме. В противоположность монизму, дуализм признаёт равноправие и несводимость друг к другу материального и духовного. Собственно, эту мысль и развивает Б. Чайковский. Отделяя в драматургии цикла линию чело-

века от линии природы, композитор вступает с Н. Заболоцким в своеобразный философский диалог.

Принцип контраста наиболее ярко проявляется в сопоставлении образных сфер «весны» (первые четыре номера) и «осени» (пятый и шестой). Финальная часть, возвращая к светлым настроениям весны, выполняет функции коды-эпилога. Количественная несоразмерность блоков (4+2) компенсируется их временной протяжённостью, что позволяет сбалансировать образные сферы. Приведённые в схеме пропорции придают структуре цикла черты двухчастной формы с кодой-эпилогом (Таблица № 1).

Контраст между двумя блоками этой макроформы создаётся многими средствами, в том числе тонально-гармоническими: четыре «весенних» номера звучат в мажорных тональностях (*Es-dur*, *Fis-dur*, *E-dur*, *G-dur*), два «осенних» – в минорных (*a-moll*, *h-moll*). Неродственность тональностей внутри образных блоков помогает высветить индивидуальный колорит романсов, существенно отличающихся и по другим параметрам, отчасти отражённым в схеме. Финал, выполняющий итоговые функции, модулирует из *c-moll* в однотерцовый *Ces-dur*, обобщая тем самым на ладотональном уровне смысловые идеи цикла.

Противопоставляются друг другу также масштабы и формы частей, составляющих образные блоки. Небольшие по объёму «весенние» номера имеют ясно очерченные границы разделов, роль цезур между которыми выполняют, как это часто бывает в вокальных циклах Б. Чайковского, инструментальные интерлюдии. Базовой структурой для номеров этого блока является двухчастность, образуемая как крупными разделами формы (*AB*), так и их составляющими (*ab*). Подобно двухчастной макроформе всего цикла, они реализуют



Таблица № 1

Образы весны				Образы осени		Кода-эпилог
I «Радостное настроение»	II «Движение весны»	III «Солнце взошло»	IV «Зелёный луч»	V «Сентябрь»	VI «Осень»	VII «Кто мне ответил?»
A A1 A2 ab a1b1 b2a2	A B A1 B1 aa1bc a1a2 bc	AB C A1B1 abc a2b2 a3bc1	A A1 A2 K ab a1b1 a2b2	AB A1B1 C 35	ABC DBFEFG B1C1A1	A A1 A2 A3 abc a1b1c1 a2b2c2 a3b3c3
Con moto	Moderato	Lento	Allegretto	Ritmo marcato	Largo	Andante
Es	Fis	E	G	a	h	c-Ces
Анапест	Хорей	Анапест	Хорей	Анапест	Ямб	Дактиль
Переменный размер 3/8, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8.	Регулярный метр 2/4	Переменный-размер 9/8, 15/8	Регулярный метр 2/4	Переменный размер 7/4, 5/4, 4/4, 3/4, 5/8	Перемен. размер 3/2, 2/4, 4/4, 3/2, 3/4	Регулярный метр 2/2
3:146	2:31	4:36	1:59	3:59	9:48	3:36
I блок: 12:20				II блок: 13: 47		Кода:3:36
Образы весны суммарно (I–IV, VII части) – 15: 56						
Образы осени суммарно (V–VI части) – 13: 47						

принцип контраста, но на своём композиционном уровне. Использование простых форм вызывает соответствующие жанровые ассоциации. В контексте «весенней» образности безыскусность простых (песенных) структур сродни простоте и наивности юного мировосприятия.

«Осенние» части цикла противопоставлены лаконичным «весенним» номерам. В пятой части, расширенной в сравнении с четвёртой более чем в два раза, намечается тенденция к сквозной структуре: здесь к двойной двухчастной форме добавляются дополнительная строфа (C) на новом материале и заключение (3) с элементами репризности в конце. Масштабное полотно шестого кульминационного номера полностью основывается на сквозном развитии⁷. Соответственно меняются и жанровые черты – песенность уступает место сложной монологической сцене оперного типа.

Финальный номер, как и обрамляющие «весенний» раздел I и IV части, из-

ложен в вариантно-строфической форме. Образовавшиеся «арки» от I к IV и далее к VII номеру придают макроформе симметричность и рондальные черты.

Контрастные соотношения свойственны и другим (отчасти отражённым в схеме) параметрам, среди которых особо важны темп, метроритм и интонационно-тематический материал. Многостороннее и методичное внедрение принципа говорит о целенаправленных действиях композитора.

Например, третья часть (*Lento*) противопоставлена первым двум (*Con moto* и *Moderato*), но ещё в большей степени контрастирует оживлённому *Allegretto* четвёртой части. Пятый номер (*Ritmo marcato*) звучит весьма активно благодаря акцентности ритма; в шестом – после начального *Largo* – включаются многочисленные смены движений, направленные к троекратному убыстрению в разделе *Con moto* (ц. 70) и затем к спаду, вплоть до завершающих *Meno mosso* и *Piu tranquillo*.

Седьмая часть *Andante* в сравнении с обрамляющими разделами предшествующего номера подвижная, её темповые параметры схожи со значениями начала цикла, благодаря чему возникает эффект репризности.

В метрической организации цикла чередуются переменные и регулярные размеры, выбор которых во многом предопределён поэтическим текстом. Создаётся впечатление, что стихотворения специально подбирались композитором «под идею» контраста, настолько педантично выдерживается чередование анапеста и хорей в начальных пяти номерах, после чего появляются дактиль и ямб, выделяя завершающие разделы как кульминационный и репризный.

Дополнительный эффект привносит выбор основных метрических единиц: в номерах с переменным размером «весеннего» блока в этой роли выступает восьмая (в I номере – $3/8$, $3/4$, $6/8$, $9/8$, в III – $9/8$, $15/8$), а в номерах «осеннего» блока – четверть и половинная (в V номере – $7/4$, $5/4$, $4/4$, $3/4$, $5/8$, в VI – $3/2$, $2/4$). Части с регулярным размером подтверждают неслучайность такого решения – размер $2/4$, используемый во II и IV частях, «укрупняется» до $2/2$ в последнем, седьмом, номере, что служит оригинальной музыкальной аллегорией угасания активности в процессе жизненного цикла.

Вопрос о контрастах на интонационном уровне – один из самых существенных. Основу тематизма цикла составляют пять элементов – ходы по звукам трезвучия, квартовые образования, поступенное хроматическое движение, интонации на основе секунды и повторы одного звука. Все они – не что иное, как набор интонационных паттернов, которые активно использовались композитором в предшествующих вокальных циклах. Б. Чайковский как будто в очередной раз испы-

тывает своё умение творить непохожие образы на базе одних и тех же элементов. И делает это блестяще! Дар выдающегося мелодиста и авторские методы вариантного темообразования, развитые в «Четырёх стихотворениях И. Бродского», «Лирике Пушкина» и «Знаках Зодиака», помогают создать новое, превосходное по мастерству и художественным качествам произведение.

Вместе с тем в данном случае избрание пяти интонационных элементов – это не просто черта стиля. В контексте цикла-размышления о бытии они могут быть уподоблены пяти природным стихиям, которые, согласно античным и средневековым учениям, составляют первоначала Вселенной⁸. Сами интонационные элементы вполне могут быть трактованы композитором как первооснова Музыки: они, по сути, репрезентируют первые четыре музыкальных интервала – приму (повтор звука), секунду (смежные тоны и хроматические движения), терцию (в составе трезвучия) и кварту. Все остальные интервалы – обращения первых четырёх. В итоге, наряду с монизмом и дуализмом, в цикле оказывается представленной и плюралистическая концепция о множественности первооснов мира, как бы замыкающая ряд основных учений о бытии. Думается, что такой ракурс в трактовке замысла сочинения может существовать как гипотеза. Не будучи подкреплён прямыми высказываниями Б. Чайковского, он всё же исходит из отмеченной склонности композитора к отражению в музыке (в том числе в вокальных циклах) сложных философских идей.

Экспозиция пяти контрастных элементов даётся в первой части «Последней весны». Тема вступления у флейты и кларнета намечает три таких элемента, они смешиваются в музыкальной ткани дуэта: разложенное тоническое трезвучие, квар-



товые ходы и хроматические (контактные и на расстоянии) движения (Пример №1).

Первое предложение вокальной темы основывается на тех же элементах, но представленных более выпукло – шесть тактов опираются на разложенное трезвучие, которое сменяется хроматическим нисходящим ходом, дублируемым гармонией параллельных квартаккордов (Пример № 2).

Во втором предложении экспонируются оставшиеся элементы – ход на секунду и повтор звука. Размежевание элементов между двумя предложениями обеспечивает их интонационный контраст.

В следующем номере «Движение весны» элементы также распределены в тематизме разных разделов формы. В первом предложении (а) раздела А (ц. 14–15) движения по трезвучию завершаются секундовыми интонациями и скачком на квинту (как обращения кварты), а во втором (а₁) – хроматическим ходом, повторами звука и квартовым скачком (ц. 16–17). Характерность раздела В (ц. 18–21) определяют кварта и репетиционные интонации. Выделяясь в качестве ведущих в вокальной партии, они дополнены эпизодическими вкраплениями других элементов.

Иначе говоря, *комбинирование* становится действенным способом образования мелодии. Пять интонационных элементов оказывается достаточно для формирования индивидуализированного тематизма любой сложности, протяженности и выразительных качеств. Примером широко развитой мелодии может служить вокальная тема из третьей части «Солнце взошло». Сотканная из

всех пяти характерных интонаций, она отличается естественностью звучания, постепенным развитием к кульминации и проникновенным лиризмом (Пример № 3).

В «осеннем» блоке к комбинированию элементов добавляется метод их

Пример 1.

«Радостное настроение» (№ 1). Тема вступления

Пример 2.

«Радостное настроение» (№ 1).
Первое предложение периода

Пример 3.

«Солнце взошло» (№ 3). Раздел А

вариантного развития. Секундовые ходы объединяются в гаммообразные линии, а движение по трезвучию разрастается до мелодических и гармонических много-терцовых образований. Сами трезвучия, прежде только мажорные и минорные, теперь дополнены их уменьшенными и увеличенными разновидностями. Альтерационным изменениям подвержены чистые кварты. Способом переинтонирования становится замена интервалов и аккордов их обращениями⁹. Различные методы преобразований первоэлементов расширяют интонационную сферу согласно образному строю частей – осенняя пора как аллегория зрелого возраста предстаёт новым, более сложным витком жизненной спирали.

В финальной части «Кто мне ответил?», наряду с основными пятью элементами, содержатся и те, что получили новый интонационный облик в «осенних» номерах: в вокальной партии появляется ход на малую сексту – интервал романсовой лирики замечательно согласуется с любовным содержанием части; в гармоническую вертикаль включаются, фактически, все интервалы, побочные тоны и усложнённые аккордовые конструкции.

Подобно принципу контраста, проявления принципа замедления как символа «осеннего» угасания жизненной активности, также весьма многообразны. Соответствующие эффекты дают, главным образом, метроритмические средства, которые обнаруживаются на разных уровнях – внутри тем, между темами, в методах вариантного развития. Все они, в сущности, являют собой *выписанное замедление*, когда темповое затормаживание выражено более крупными длительностями. В исходной части подобным образом завершаются оба предложения вокальной темы (пример 2). В по-

следующих номерах цикла данный приём обнаруживается на каденционном участке многих тем – во втором предложении раздела А «Движения весны» (ц. 17), начальной теме третьей части «Солнце взошло» (пример 3), в коде четвёртого романса «Зелёный луч», в разделе С из пятой части «Сентябрь» (ц. 52), в основной теме финала «Кто мне ответил?» (ц. 89).

Укрупнение длительностей может применяться и как приём ритмического варьирования в процессе становления тем и их развития. В пятом и шестом номерах такого рода «замедления» встречаются неоднократно. В представленных ниже парных примерах первые фрагменты взяты из начальных разделов формы, а их последующее переизложение – из вторых, отличающихся включением более крупных длительностей. Всё это говорит о ритмическом увеличении как специально культивируемом приёме.

Пример 4а. «Осень» (№ 6). Раздел А



Пример 4б.



Пример 5а. «Осень» (№ 6). Раздел А



Пример 5б. «Осень» (№ 6). Раздел А,



Вариантность как метод работы с материалом является предметом особого вни-



мания композитора – своего рода полем для экспериментов. К нестандартному методу вариантности можно отнести *комбинирование* тем из пяти элементов-первооснов (некий аналог комбинирования материи из элементов-стихий). Фактически все темы «весеннего» блока были созданы, как уже установлено, именно таким способом. К вариантности следует отнести и интонационные преобразования первоэлементов (путём их обращений), и ритмическое варьирование тем в «осенних» номерах.

Специфическим авторским средством является метод «горизонтальной прогрессии» (термин Н. Алпаровой) (цит. по: [5, с. 53]), когда краткий мотив начала темы, повторяясь в последующих сегментах, удлиняется путём присоединения новых звуков. Образцом такого вида вариантности может служить вокальная партия из первого раздела «Осени».

По-новому переосмысливается композитором характерный для творчества романтиков приём перегармонизации материала. Особое отношение к фактуре, где мелодия и гармония зачастую мыслятся как двуслойная полифоническая ткань, пласты которой развиваются по собственному плану, рождает эффект помещения мотива (темы) в новую звуковую среду, что лишь внешне напоминает перегармонизацию. Такого рода гармонические изменения становятся одним из ведущих приёмов вариантного развития в финале «Кто мне ответил?», где в результате четырёхкратно повторённая тема (в трёх вокальных строфах и одной инструментальной) каждый раз предстаёт словно бы в новом функционально-гармоническом контексте.

К числу способов вариантного развития может быть отнесена и работа с тембрами. Звучание голоса сопровождают разные ан-

самбли – инструментальное трио, одни духовые или только фортепиано. Интересно, что композитор стремился к локализации функций духовых: «... я не хотел, чтобы флейта и кларнет были инструментами солирующими, на первом плане» (цит. по: [5, с. 67]). Действительно, в партитуре «Последней весны» их использование весьма деликатно. Но такая вторичность отнюдь не ущербна – именно она создаёт особого рода объёмное звучание, которое можно уподобить ощущению перспективы в изобразительных искусствах, где есть передний и дальний планы. Впрочем, удалённость этого последнего может быть различной и определяться, в частности, разной динамической нюансировкой – от *ppp* до *ff*. Интересно, что произведение открывается как раз этим задним (фоновым) планом, то есть дуэтом флейты и кларнета «*non legato*», где их переключки как бы воссоздают диалог обитателей природы, предваряющий реплику автора «Уступи мне, скворец, уголок». Щебет птиц имитируется и в последующих номерах – 2-м, 4-м, 7-м (ц. 22, 36–40, 90–92). И это лишь одно из предназначений духовых.

Отдельного внимания заслуживают унисонно-октавные дублировки с вокальной или фортепианной линиями, призванные не просто усилить звучание или получить смешанный тембр, но обеспечить функциональную самостоятельность духовых, словно бы создающих особого рода подсветку этим линиям. Сама же эта подсветка может иметь разный оттенок, цвет и степень яркости, что зависит, в основном, от штрихов, артикуляции, динамики, совместного или отдельного (например, поочерёдного) вступления духовых. Оставляя за пределами данной статьи сложнейшие вопросы глубоко продуманной, хотя, казалось бы, элементарной «инструментовки» цикла, констатируем, что

к этому сочинению вполне приложимы понятия Б. Чайковского «тембровая оптика» и «движенческая палитра», подробно описанные в ряде статей одного из его воспитанников – композитора и музыковеда Ю. Абдокова (см., например, одну из его последних работ: [1]).

Самым масштабным и весьма оригинальным является претворение вариантности на уровне композиции, хотя и все ранее отмеченные её проявления тоже определяют те или иные особенности формообразования. Отправной точкой для преобразований становится двухчастная контрастная структура, которая, как уже отмечалось, является основой не только макроформы цикла, но и его отдельных частей и разделов. В первом номере двухчастность представлена двумя контрастными предложениями (ab). В «Движении весны» (№ 2) контраст становится двухуровневым – не только между малыми построениями (ab), к которым впервые добавляется ещё один контрастный элемент (c), но и между большими (AB). Третья часть «Солнце взошло» варьирует элементы формы, представленные в первых двух номерах, – двухчастную структуру (AB) на основе трёх контрастных элементов ($ab+c$) в крайних разделах формы и контраст на базе двух элементов (ab) в середине (C). Четвёртая – «Зелёный луч», завершая «весенний» блок, возвращает форму к первоначальной вариантно-строфической с двухчастностью на малом уровне (ab), выполняя тем самым в этом блоке репризную функцию. Форма пятой части «Сентябрь» представляет собой вариант двойной двухчастной безрепризной формы, подобной структуре второго номера «Движение весны», но с добавлением нового крупного раздела C , вводимого теперь в конце части. «Осень» (№ 6), как кульминационная, демонстри-

рует максимальную степень контраста с включением многих элементов. Повторяемость крайних разделов ABC и $B_1C_1A_1$ выделяет их как экспозиционно-репризное вариантное обрамление трёхчастной (уже не двухчастной) формы (элемент C из дополнительного становится основным). Функцию усложняющих форму новых элементов выполняют разделы $DBFEFG$ (в схеме они отделены). Седьмая часть «Кто мне ответил?» – динамизированная реприза цикла – вновь в вариантно-строфической форме, но контраст на уровне малых построений теперь создают не два, а три элемента (abc).

Таким образом, формы цикла развиваются в направлении от двухчастной контрастной структуры к контрасту на основе трёх элементов. Кульминация («Осень») воплощает идею контраста в гипертрофированно-многоэлементной конструкции.

Родство материала – ещё один стилизованный феномен. Понимаемое обычно как родство интонационное, оно в контексте рассмотренных закономерностей цикла охватывает более широкий круг параметров – не только сугубо интонационные, но и метроритм, гармонию, тембры, формы, приёмы развития. Средствами, обеспечивающими это родство, и выступают основные выделенные в статье принципы контраста, замедления, вариантности и родства.

В заключение подчеркнём, что последовательное и драматургически выверенное претворение этих принципов на всех уровнях музыкальной ткани позволило композитору найти оригинальную форму концентрированного воплощения эстетических и философских идей, лежащих в основе сочинения, завершающего, к тому же, «цикл циклов» вокального творчества композитора в целом. Глубоко



оправданным в этом плане оказалось привлечение стихов Н. Заболоцкого, отражающих его пантеистические и панантропические взгляды. Анализ показал, что они были тонко и художественно вдохновенно преломлены композитором сквозь призму сугубо музыкальных образов, семантика которых предопределена ладотональными, мотивными, метроритмическими

и масштабно-темповыми параметрами. Всё это свидетельствует о самобытности мышления и впечатляющем мастерстве Б. Чайковского.

Благодарность: за помощь в подготовке статьи выражаю признательность моему научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгению Борисовичу Трёмбовельскому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вокальное наследие композитора представлено шестью циклами, которые создавались на протяжении сорока с лишним лет. Ранний из них – «Два стихотворения М.Ю. Лермонтова» для сопрано и фортепиано – был написан композитором в 1940 году в возрасте пятнадцати лет. Следующее обращение к вокальному жанру состоялось спустя четверть века, в 1965 году. С этого момента и вплоть до 1980 года Б. Чайковский создаёт свои вершинные сочинения – «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965), «Лирику Пушкина» (1972) для сопрано и фортепиано, кантату «Знаки Зодиака» для сопрано, клавесина и струнного оркестра (1974) на тексты А. Блока, Ф. Тютчева, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого и, наконец, цикл «Последняя весна» (1980) для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано на стихи Н. Заболоцкого. Вокальный цикл «Из Киплинга» для меццо-сопрано и альты (1994) остался неоконченным: в печати опубликованы только две его части – «На далекой Амазонке» и «Гомер», в рукописях остались наброски номера под названием «Война».

² Известный литературовед С. Кекова, в частности, считает, что «у Заболоцкого не пантеизм, а, если так можно выразиться, панантропизм. У него не божество растворено в природе, а человек!» [4].

³ Сходные суждения см.: [8, с. 95; 2, с. 79].

⁴ Об увлечении Н. Заболоцкого идеями К. Циолковского, с которым поэт был знаком и вёл переписку, см. в работе Т. Меньшикова [6].

⁵ В схемах форм 5 и 6 частей цикла указаны только крупные разделы.

⁶ Хронометраж сделан в соответствии с фонозаписью 1985 года. Исполнители: меццо-сопрано – Наталия Бурнашева, флейта – Сергей Бубнов, кларнет – Александр Иванов, фортепиано – Борис Чайковский.

⁷ К. Корганов приводит воспоминания Б. Чайковского о его работе над шестой частью «Осень»: «И ещё была трудность: романс «Осень» – большой. Но я посмотрел, как у Заболоцкого цепляется один куплет за другим (у него вообще всё очень сцеплено, а в этом стихотворении – просто нерасторжимо) и понял, что если какой-либо переход убрать – ну и рухнет вся постройка, это уже будут не его стихи» (цит. по: [5, с. 67]).

⁸ Известно, что Аристотель рассматривал силы земли, воды, воздуха и огня как элементы первоматерии; оживляет же материю некая нематериальная стихия – «квинтэссенция» (от лат. *quintaessentia* – пятая сущность) – Божий эфир, Божий Дух, который пронизывает всё и является движущей силой жизни. По древнекитайской философии, У-син – первооснову мироздания – также создают пять энергий: металл, дерево, вода, огонь и земля.

⁹ Первая замена кварты на квинту уже отмечалась во втором номере «Движение весны».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдоков Ю.Б. Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 127–147.
2. Дурандина Е.Е. Эхо поэта: о вокальных циклах Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост., ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 72–82.
3. Дьяконов Л.В. Дьяконов – Заболоцкий. В моем лице нанесён ущерб всей советской поэзии. Ч. 3 // URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fe9ffaac461cc26b2d8b612/v-moem-lice-nanesen-uscerb-vsei-sovetskoi-poezii-chast-3-1a1f575305ceb5cb82fb9d7> (дата обращения: 02.10.2022).
4. Кекова С.В. Райская природа языка. Поэт Светлана Кекова о символическом реализме, пространстве Заболоцкого и псалмическом мелосе / беседовала Д. Данилова // URL: <https://nekrasov1979.livejournal.com/38379.html> (дата обращения: 02.10.2022).
5. Корганов К.Т. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.
6. Меньшиков Т.В. Философия природы в творчестве Н.А. Заболоцкого // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 3. С. 162–167.
7. Овсянкина Г.П. Вместе с Борисом Чайковским // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 5–10.
8. Серова Г.А. Вокальная музыка Б. Чайковского (исполнительский анализ) // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 83–95.
9. Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 81–89.

Об авторе:

Черенкова Юлия Алексеевна, студентка 5 курса, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

REFERENCES

1. Abdokov Yu.B. *Sekstet dlya arfy i dukhovyykh instrumentov Borisa Chaykovskogo: ocherk stilya i tembroyoy poetiki* [Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Tchaikovsky: an Essay on Style and Timbre Poetics]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Herald of the Moscow Conservatory]. 2020. No. 3 (42), pp. 127–147.
2. Durandina E.E. *Ekho poeta: o vokal'nykh tsiklakh B. Chaykovskogo* [Echoes of a Poet: On the Vocal Cycles of B. Tchaikovsky]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Legacy of Boris Tchaikovsky]. Compiler, editor V.M. Kelle. Moscow: PROBЕL-2000, 2015, pp. 72–82.
3. D'yakonov L.V. *D'yakonov – Zabolotskiy. V moem litse nanesen usherb vsey sovetskoy poezii. Chast' 3* [Dyakonov – Zabolotsky. In My Face Damage to All Soviet Poetry. Part 3]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fe9ffaac461cc26b2d8b612/v-moem-lice-nanesen-uscerb-vsei-sovetskoi-poezii-chast-3-1a1f575305ceb5cb82fb9d7> (02.10.2022).
4. Kekova S.V. *Rayskaya priroda yazyka. Poet Svetlana Kekova o simvolicheskom realizme, prostranstve Zabolotskogo i psalmicheskom melose* [The Paradisiacal Nature of Language. Poet Svetlana Kekova on Symbolic Realism, Zabolotsky's Space and Psalmic Melody]. Interviewed by D. Danilova. URL: <https://nekrasov1979.livejournal.com/38379.html> (02.10.2022).



5. Korganov K.T. *Boris Chaykovskiy: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky: Personality and Creativity]. Moscow: Kompozitor, 2001. 200 p.
6. Men'shikov T.V. *Filosofiya prirody v tvorchestve N.A. Zabolotskogo* [Philosophy of Nature in the Works of N.A. Zabolotsky]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2011. No. 3, pp. 162–167.
7. Ovsyankina G.P. *Vmeste s Borisom Chaykovskim* [Together with Boris Tchaikovsky]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1996. No. 1, pp. 5–10.
8. Serova G.A. *Vokal'naya muzyka B. Chaykovskogo (ispolnitel'skiy analiz)* [Tchaikovsky's Vocal Music (Performing Analysis)]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Legacy of Boris Tchaikovsky]. Compiler, editor V.M. Kelle. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 83–95.
9. Shuranov V.A., Levina I.R. *O khudozhestvennom protivorechii slova i muzyki v romanse (S.V. Rakhmaninov. Romans «Son», op. 8)* [On the artistic contradiction between words and music in a romance (S.V. Rachmaninov. Romance “Dream”, Op. 8)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 81–89.

About the authors:

Julia A. Cherenkova, the 5th Year Student, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru





Л.А. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

**А.Н. Скрябин, его творческий путь
и принципы художественного воплощения
(Окончание)**

От редакции. Представленным в данном журнале материалом мы завершаем публикацию брошюры Л. Сабанеева «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения» (начало см.: [2]). В опубликованной части брошюры автором был сделан акцент на вопросах эволюции художественного мышления Скрябина, его духовно-религиозных, философских взглядов и идей. Во второй части речь идёт об эволюции музыкального стиля композитора как отражении духовных исканий, стремления, по словам Сабанеева, «выразить величайшую грандиозность своих мечтаний средствами изысканных утончений».

Рассматривается система средств выразительности, и прежде всего ритм, мелодика, гармония, фактура, а также форма, их последовательное усложнение «в жажде воплотить в звуках ту идею лучезарного экстаза, которая уже звучала в его мечтах». При этом автор формулирует главную закономерность в соотношении компонентов: «большая, даже исключительная сложность основных, первичных элементов структуры произведения – ритмических ячеек, гармоний, мелодических линий – [и] крайняя схематичность, простота и кристаллическая прозрачность более сложных образований, ритмических структур, гармонической ткани, контрапунктов». Многие принципы стиля, впервые обнаруженные Сабанеевым, получают продолжение в научных трудах отечественных и зарубежных учёных вплоть до наших дней.

Как и прежде, в тексте за редким исключением сохранены особенности стилистики, орфографии и пунктуации оригинала.

Ключевые слова: высшая утончённость, высшая грандиозность, мелос, ритм, ультрахроматика, «Прометей», «Поэма экстаза»

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 40–53. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.040-053

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

**A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles
of Artistic Expression
(Completion)**

From editorial staff. With the material presented in this journal, we are completing to issue the brochure “A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Expression” by L. Sabaneev. In the published part of the brochure, the author focused on evolving Scriabin’s artistic thinking, his



spiritual, religious, philosophical views and ideas. In the second one, we are talking about developing the composer's musical style as a reflection of spiritual search, the desire, according to L. Sabaneev, "to express" the greatest grandeur of his dreams by means of exquisite refinements. The system of expression means and, first of all, the rhythm, melody, harmony, texture, as well as the form are considered, their logical complication in "craving for embodying in sounds the idea of radiant ecstasy which had already been sounding in his dreams".

At the same time, the author formulates the main regularity in the components correlation: "the great, even exceptional complexity of the main, primary elements of the work structure – rhythmic cells, harmonies, melodic lines – [and] extreme sketchiness, simplicity and crystalline transparency of more complex forms, rhythmic structures, harmonic texture, counterpoints". Plenty of style principles, which were first discovered by L. Sabaneev, continue to being used in the scientific works of domestic and foreign scholars up to our time.

As before, the text, with few exceptions, retains the stylistics, spelling, and punctuation peculiarities of the original.

Keywords: the highest refinement, the highest grandiosity, melos, rhythm, ultrachromatic, "Prometheus", "The Poem of Ecstasy"

Два лика соединились в его сущности: лик утончённого, порхающего Эльфа, боящегося всего резкого, шумного, кричащего, незычного, и лик Прометея-титана, жаждущего наслаждения миром – своим созданием, наслаждающегося своими страданиями, ждущего искупления человечества в последнем свершении. Как-то причудливо и странно переплелись эти две диссонансирующие сущности в его творческой индивидуальности, и переплетшись, создавали из этого психологического контраста некую волнующую гармонию. Он жаждал выразить величайшую грандиозность своих мечтаний средствами изысканных утончений [и] не раз сам он говорил, что в «пределе» высшая утончённость и высшая грандиозность сливаются. И, действительно, моментами ему удавалось выполнить на деле это исключительное задание – в некоторых местах «Прометея», последних сонат, «Поэмы экстаза» – он достигает чаемого.

Жажда соединения утончения с грандиозностью, мистического чаяния мирового единения с теургической активно-

стью, с «прометеизмом» его собственной природы, мистериальных и литургических стремлений с постоянными «диаволическими» остановками¹, борьба художника с теургом – вот контуры той великой психологической загадки, которую представляет собою А.Н. Скрябин в несравненно большей степени, чем загадку музыкальную.

Когда начинаешь говорить о «принципах творчества» крупного художника, то, непременно, надо уговориться относительно точного значения этих слов, которые, иначе, могут быть истолкованы очень превратно. Эти принципы – не нечто *предвзятое*, не нечто, вне творчества самого художника стоящее, чем он руководится при творении, как какими-то произвольно им самим поставленными директивами. Такое представление о «принципах» противоречило бы самому понятию творческого акта, как акта *сверхсознательного*, иррационального по существу. Я не говорю этим, что не существует таких «художников», которые именно такими «принципами» руководятся; напротив – именно в последнее время

завелось очень много художников, которые сначала провозглашают «принципы», а после начинают творить «по этим принципам» – иногда крайне малоудачно. Скрябин, как художник подлинный и притом первоклассный, такого рода рецептам не мог следовать.

Его творческий акт был и оставался сверхсознательным, интуитивным: та принципиальность, которая нами в его творчестве наблюдается после детального «аналитического» рассмотрения (к которому сам он, между прочим, не прибегал, вследствие чего многое из того, что я тут говорю и что я выражал и ему самому, бывало для него неожиданностью, хотя и не лишённой приятности, ибо оно доказывало известное единство интуитивного и аналитического метода познания и оправдывало «органичность» его творений) – эта принципиальность была ничем иным, как проявлением тех закономерностей творческого акта, которые он, как творец, интуитивно угадывал и которые были заложены в его психике и в его духовной организации. Линия его эволюции, обусловленная эволюцией его духа, о которой я только что говорил, – в своем физическом выражении сводилась к тому, что постепенно он отбрасывал формы воплощения, которые были с ним связаны неорганически, что он всё более и более уверенно начинал говорить тем языком, который наиболее соответствовал его внутреннему миру – он делался всё более и более *самим* собою, и старые, более или менее индуктированные формы воплощения отпадали, как ненужная скорлупа, скрывающая эмбрионы.

Из сказанного следует, что полностью принципы его творчества воплощены, или правильнее, *проявлены* в его последних творениях. В первых – его собственные принципы, отображающие его сущность как творца, перемешаны с тем, что преимущественно досталось ему от его духов-

ных родоначальников; он, как бы ещё не освободился от материнского организма, – хотя и тут эти наследственные черты уже в сильной мере «скрябинизированы», т. е. преобразованы его личной индивидуальностью. Но для нашего чисто аналитического рассмотрения удобнее исходить из кристаллизовавшихся форм – из форм последнего периода – и уже после находить черты их эмбрионального развития в произведениях ранних лет.

Наблюдая картину скрябинского творчества в трёх стихиях музыкального воплощения – в *ритмических формах* (понимая ритм в самом широком значении, как временную координату музыки), в *мелосе* и в *гармонии*, мы прежде всего наталкиваемся на одну характерную особенность, которая стоит в явной связи с общим обликом Скрябина и, в частности, с той двойственностью в его лице, о которой я уже неоднократно упоминал.

Каждая из этих стихий может быть дифференцирована. Мы можем рассматривать первоэлементы ритма – ритмические ячейки, из которых слагаются ритмические единицы большего размера – высшего порядка – предложения, периоды, наконец, элементы архитекторики – то, что именуется обычно «формой» произведения. Точно так же мы можем в области гармонических структур дифференцировать первичные гармонические элементы, как явления «одновременного звучания» – затем вторичные, производные формы – сопоставления отдельных моментов звучаний, гармонические *последования*. И в области мелоса мы можем рассмотреть отдельные линии мелодий – первичные элементы мелоса – и слагающуюся из них контрапунктическую ткань – сеть мелодических линий.

Если мы рассмотрим все эти элементы в творчестве Скрябина, то невольно по-



разимся одной общей закономерностью, проявляющейся во всех его произведениях. Именно, первичные элементы всех стихий воплощения – ячейки ритма – внутритактовый ритм, первичные гармонии, основные линии мелоса – всё это отличается крайней сложностью и причудливостью, редкой оригинальностью. Внутритактовый ритм скрябинских творений до такой степени причудливо сложен, что только с очень большим приближением может быть уложен в рамки наших общепринятых музыкальных тактовых обозначений. В сущности, Скрябин никогда не играл своих произведений *так, как он их записывал метрически* – борьба «метра с ритмом» достигает у него кульминационного напряжения. И никто из тех, кто чувствует его музыку, не станет играть их, как они написаны – ибо внутреннее чутьё непременно подскажет истинную ритмическую сущность этих несовершенных записей и выявить всю сложность ритмического образа. Все эти знаменитые скрябинские *rubato*, которыми пестрило его исполнение – все эти «неточности» его интерпретации, в которых внимательный наблюдатель его исполнения всегда мог подметить удивительное постоянство, обусловленное определённой художественного образа произведения, несовершенно переданного в записи – всё это *проявление сложности и оригинальности его внутритактовых ритмов*.

Если мы обратимся к гармониям, то тоже заметим, что отдельные гармонии достигают крайней сложности. Я говорю, главным образом, о гармониях последнего периода его творчества. В своих страстных поисках новых гармонических ощущений, в жажде воплотить в звуках ту идею лучезарного экстаза, которая уже звучала в его мечтах – он прошёл длинный путь. Не сразу нашёл он те звуки, которые искал. Начиная с простого «нонак-

корда с повышенной квинтой», придавшего произведениям его среднего периода специфический оттенок – через шестизвучие «Прометеев» – и к сложнейшим гармоническим комплексам последних произведений – мы наблюдаем постепенную картину всё более усложняющейся психологии этих аккордов и одновременно усложняющейся их внешней формы. Даже в тех случаях, когда он кажущимся образом упрощал свои гармонии, как, например, в 10-й сонате, упрощение, на самом деле было только физическим, а не психологическим, чувствовалось, что эти, как бы простые по структуре, гармонии надо понимать совсем не просто, что какие-то неуловимые отроги связывают их с теми сложнейшими звуковыми комплексами, которые звучали в 8-й и 9-й сонатах. *Ультрахроматическая* природа всех этих гармоний ясна для всякого, кто немного хотя бы пытался почувствовать их настроение. И это не удивительно: образованные призвуками натурального ряда обертонов – как в шестизвучии «Прометеев», – иногда же интуитивно воспроизводящие призвуки, которые издаются звучащими металлическими массивами – вроде колоколов – негармонические, быстро затухающие – они и не могут быть иными, как ультрахроматическими – ибо натуральные обертоны не уместятся в нашей темперированной гамме. Скрябин – не знавший ничего об этих обертонах, инстинктивно находил гармонические комплексы, которые, по проверке, оказывались составленными «по всем принципам акустики». В этом – одно из рельефнейших доказательств органичности его гармонического материала. Инстинктивно он сам чувствовал, что темперированный звукоряд не даёт ему полного простора; уже в «Прометеев» он совершенно верно указывал на неточное звучание нот *Fis* и *B* в его основном аккорде *C D E Fis A B*. Ещё в большей

степени это явление замечалось в его позднейших творениях – он начинал прямо мечтать о расширении темперации, о новых звуках, не существующих пока в нашем музыкальном обиходе.

В ультрахроматичности его гармонической ткани надо видеть и причину трудного восприятия его гармоний. Чтобы понять его гармонию, наше ухо должно сделать некоторую поправку на высоту отдельных звуков гармонии. Такую поправку ухо способно делать – в этом его драгоценное и таинственное свойство. Даже в простых классических трезвучиях оно свободно и незаметно для нас производит эту поправку, ибо и классическое простое трезвучие неточно звучит в темпированных инструментах. Чем знакомее нам гармония, её истинная сущность и её значение – тем легче для нас, незаметнее, бессознательнее наше ухо производит поправку на высоту. Напротив – значение новых, более сложных гармоний надо уяснить себе раньше, чем мы будем в состоянии произвести поправку. Это уяснение обычно производится путем постепенного изучения произведения, путем вникания в его голосоведение; по тяготениям отдельных мелодических линий, образующих гармоническую ткань, можно бывает судить о наклонности того или иного звука к повышению или понижению. Эти сложные гармонии в том их виде, как они записаны, надо признать фальшивыми. И только после этой необходимой поправки, чисто психологической – мы их начинаем воспринимать, как того желал автор.

Наконец – и в области мелоса – мы наблюдаем картину большой сложности мелодического рисунка. Мелос – рождённый из элементов ритма и гармонии, соединяющий в себе и то, и другое – конечно, должен отражать свойства, проявленные в тех двух. И мы видим в мелодических конту-

рах скрябинских творений элементы причудливости ритма и сложности самой линии, извивности её, обусловленной сложностью гармонического созерцания.

Теперь – если мы перейдем ко «вторичным» элементам ритма, гармонии и мелоса, и к элементам высших порядков, то найдём картину диаметрально-противоположную. Насколько сложны первичные элементы этих трёх стихий воплощения, настолько же просты оказываются вторичные элементы и элементы высших порядков.

В области ритмоформ, мы прежде всего встречаемся с тем явлением, что вторичная ритмическая ячейка – у Скрябина почти всегда (исключения насчитываются единицами) выливается в форму *четыре-такта*. Скрябинская музыка вся «делится на четыре», и это придает ей характер какой-то удивительной простоты, даже переходящей в примитивность. В смысле сложности ритмических построений, не только Вагнер, с его сложнейшими, циклопическими структурами ритмов, с постоянно несимметричными предложениями, с отсутствием каденций, с бесконечными мелодиями, кажется несравненно более сложным, но даже и классики – Бетховен и Моцарт – представляются прибегающими к большему разнообразию ритмической структуры. Резко отмеченные четыре-такты, границы которых подчёркиваются ясными и определёнными каденциями (противоположность Вагнеру), придают музыке Скрябина колорит необычайной, кристаллической ясности и делают её несравненно легче воспринимаемой. Интересно отметить, что отсутствие каденций в последних произведениях Скрябина только чисто *кажущееся*, ибо оно обусловлено тем сдвигом гармонического созерцания, о котором я уже говорил. Свой сложный гармонический комплекс, который всеми, с первого раза,



конечно, будет считаться диссонирующим сочетанием и, следовательно, не образующим каденций – Скрябин считает консонирующим, и потому, в его созерцании, каденции присутствуют – именно там, где их с первого раза трудно найти; только при внедрении в идеи гармонического созерцания Скрябина, можно почувствовать истинное значение этих «переходов», которые, на самом деле, представляют собой преобразование нормальных и совершенных каденций в новом скрябинском гармоническом созерцании. Отвратившись совершенно от трезвучия, которое у него заменилось шестизвучием из 6-ти верхних обертонов – Скрябин, тем самым, построил свою систему каденций на принципах, совершенно отличных от прежних, хотя и аналогичных.

Та же картина нам представляется и дальше, когда мы от предложений перейдём к архитектурным элементам – к форме в тесном смысле. И тут у Скрябина наблюдается необычайная, кристаллически-ясная простота, приближающая его структуры форм к моцартовским. Некоторая «сонатинность» изложения – даже в его симфониях эти быстро кончающиеся проведения тем, ярко обособленные отделы, подчёркнутые границы формы. Наибольшей сложности форма достигает в Третьей симфонии – где бетховенские приёмы разработки и длительность отдельных элементов формы иногда даже производят впечатление известной циклопичности, несмотря на неизменную четырёхтактовую структуру. В «Поэме экстаза» форма усложняется только введением многочисленных новых тем, но усложняется не качественно, а только количественно, а в «Прометее» и в последних сонатах она вновь сокращается, причём сокращается и общее количество тем сонатной формы (например, излюбленный его приём в последних произведениях – об-

разование заключительной партии из материала первых двух тем). Наряду с этим чрезвычайным схематизмом излюбленной им крупной формы, он не вносит в её развитие ничего нового – следуя вполне классическим образцам. Бесконечно самобытный в ритмоформах первоначальных, он только следует уже существующим нормам в крупных ритмических структурах. Интересно сопоставить с этой простотой сонатных форм в его творчестве его любовь к музыкальной миниатюре, выразившуюся в создании ряда музыкальных шедевров – прелюдий и поэм. В этой лаконичной форме он тоже не самобытен, а идёт по пути Шопена, даже до самых последних своих произведений в этой области. Во многих прелюдиях его, кроме того, можно наблюдать известный схематизм и какую-то условность формы, *афористичность* её, выраженную, между прочим, в присутствии некоторого, стереотипного для него модуляционного плана. Характерным для формальных структур Скрябина в последний период является его склонность к расширенному проведению тем в конце произведения, в виде кульминационного пункта (в «Поэме экстаза», в «Прометее», 3-й, 4-й, 9-й сонатах) и, обратно, к сокращению ритмического контура этих же тем, в виде быстрого *presto*, оргиастического исступлённого танца – обычно заключающего произведение (в «Прометее», в 7-й, в 8-й, в 10-й сонатах) – появление которого стоит в непосредственной связи с его идеями, вдохновившими его на эти произведения.

В области гармонической мы немедленно натолкнемся на подобную же картину, как и в области ритма. Насколько сложна первоначальная гармония, первичная гармоническая ячейка, из которой он воздвигает всё своё здание, настолько же просты *последования* гармоний. Эти последования, в то же время, довольно од-

нообразны и сводятся к нескольким излюбленным приёмам, к сопряжению гармоний по линии из наивысшего родства, что в плане классических гармоний аналогично простейшим сопоставлениям наиболее родственных трезвучий. Если Вагнер создал сравнительно мало новых звуковых сочетаний, новых «гармоний» в тесном смысле, но зато он создал множество именно новых *комбинаций* из прежних гармоний, его гармоническое новаторство направлялось, преимущественно, в сторону горизонтальной, временной координаты музыки. Он *творил последования*, а Скрябин, который и в этом отношении противоположен Вагнеру, *творил сочетания*, а последования этих сочетаний у него выходили примитивны и, опять-таки, характеризовались той кристаллической прозрачностью, которая характерна и для его ритмоформ высшего порядка. Только в самых последних сочинениях – преимущественно в эскизах «Предварительного действия» и в Прелюдии *Fis* op. 74, как будто, наметились некоторые элементы усложнения ткани за счёт усложнения гармоний (в прелюдии, о которой здесь речь, самая сущность структуры гармоний не так уже сложна, а глубокая психологичность и острота настроения зависит, главным образом, от сопоставления гармоний) – но смерть прервала эту наметившуюся перспективу новой эволюции.

Обратимся теперь к области *мелоса*. Мелодическая линия у Скрябина – длительная в первых произведениях, всё укращивается и тематизируется к концу – из *мелодиста* первых произведений он делается характерным *тематистом* в конце. И всё время его мелодическая линия, за крайне немногими исключениями, является простою – он по существу органически гомофоничен. Попытки образования контрапунктической ткани есть у него – и, опять-таки, кульминационного напря-

жения они достигают в Третьей симфонии, где моментами есть ткань довольно большой сложности. Но всё же истинного контрапунктизма, в смысле Баха, хотя бы и преобразованного в свете новых гармонических созерцаний, у него не образуется.

Я поясню свою мысль. Контрапунктический стиль образуется в произведении в том случае, когда сплетение голосов обуславливает все прочие элементы, в том числе и строение гармонической ткани. Гармонии, их развитие, их последовательная смена являются тогда результатом или *следствием сплетения голосов*. У Скрябина этого никогда не случается: напротив, всегда чувствуется, что даже в случае неоднократно производимых им попыток построения контрапунктической ткани – гармонический план у него на первом месте, и на фоне победоносной гармонии робко ютятся подчинённые ей сплетения голосов, которые не в силах ничего диктовать гармонии, а, напротив, сами от неё всецело зависят. Оттого – в его творениях такое поразительное отсутствие «проходящих» гармоний, гармоний, образованных голосоведением. В «Прометее», с его несколько схематизированной гармонической сущностью, это свойство выступает особенно резко. Новые гармонии совершенно задавили голосоведение, и мелодические эмбрионы в виде тематических фигур оказываются почти сплошь состоящими из гармонических нот, обращаясь, таким образом, в нечто среднее между гармонической фигурацией и контрапунктом строгого стиля. В плане классической гармонии такого рода контрапункт был бы аналогичен фанфарам на трезвучии, одновременно звучащем. В виду того, что все ноты мелодии – гармонические – гармонии меняются очень медленно, обнаруживая большую устойчивость – получается возможность соединять сколько угодно



тем вместе и все они будут звучать гармонически чисто. С другой стороны, большое количество нот в гармонии (шесть в «Прометее» и семь в последних сонатах) позволяет придать мелодическим фигурациям и темам облик действительно мелодически самостоятельный. В последующих за «Прометеем» сонатах мы видим ту же картину – контрапункт дегенерирует в сеть гармонических нот крайне сложного гармонического комплекса (начало 8-й сонаты) и *сплетения* голосов, в настоящем смысле слова, не получается.

Опять-таки, в самых последних сочинениях (в Прелюдии ор. 74 и в эскизах «Предварительного действия») есть симптомы появления настоящей ткани из отдельных мелодий, появляются проходящие гармонии – но этим намёкам не суждено было развиваться в нечто цельное.

Окидывая общим взглядом сказанное, мы видим, что есть известная закономерность в строении скрябинских форм музыкального воплощения. Закономерность эту можно формулировать таким образом: большая, даже исключительная сложность основных, первичных элементов структуры произведения – ритмических ячеек, гармоний, мелодических линий – [и] крайняя схематичность, простота и кристаллическая прозрачность более сложных образований, ритмических структур, гармонической ткани, контрапунктов. Из изысканнейшего, причудливого, драгоценного материала Скрябин строит простые симметрично-ясные здания, более простые, чем те, которые строили романтики и Вагнер. Есть некоторый психологический диссонанс в этом контрасте простоты целого и сложности деталей, в этом противоречии между изысканностью и схемой, – и в этом диссонансе есть нечто глубоко и органически гармонирующее с обликом Скрябина, человека и художника. Та борьба космичности с аристо-

кратизмом, которая проходит яркой чертой через всю его духовную и творческую жизнь, в плане художественного воплощения проявилась в этом диссонансе общего и частных. Его космические устремления, мечты о грандиозном воплотились в его гармонических откровениях, в его причудливых, магических ритмах, словно заклинающих время, в его темах, то ласкающе-нежных, то повелительно заклинательных, ставящих его музыку уже на грань теургического тайнодействия. А его аристократизм, его физическая утонченность, его ненависть к грубому, резкому, массивному – воплотилась в его кристаллически-ясных формах, в простоте следования гармоний, в индивидуалистическом гомофонизме. Великий художник сумел из этого внутреннего диссонанса сделать художественное переживание – он сумел соединить то, что казалось несоединимым – высшую сложность и высшую простоту, величайшую изысканность с геометрической схемой.

Если оценить относительное значение в творчестве Скрябина трёх основных стихий воплощения – ритма, гармонии и мелоса, то очевидное преобладание окажется на стороне гармонии. Скрябин первых произведений – приблизительно в одинаковой мере и мелодист, и архитектор, и гармонист. После, однако, начинают наблюдаться различия в темпе эволюции отдельных этих областей. С одной стороны, ритмическая часть как бы остается фиксированной, почти неподвижной, её эволюционная линия поднимается очень медленно и недостаточно рельефно. Может быть, то различие в строении ритмоформ, которое наблюдается в Скрябине первого и последнего периода – обусловлено просто включением нового гармонического материала. Я говорю о структуре его каденций, отделяющих его характерные четыре-такты. Классические по форме

в начале, они получают характер половинных после, начиная с «Поэмы экстаза» с её кажущейся сплошной линией строения. Как я уже говорил, это только кажущаяся половинность каденций, ибо, одновременно с этим, у Скрябина начинается его сдвиг в области гармонии, доминантовая гармония смело становится на место основного трезвучия, вытесняя собою последнее, и каденции приобретают неустойчивый характер. Если можно говорить об эволюционном ходе ритмоформ у Скрябина, то только в связи с той как бы фрагментарностью изложения, отрывчатостью линии строения, которая так характерна для его последних произведений. В них ежеминутные смены ритмов, обусловленные сменой настроений, теми контрастами эмоций, которые служат Скрябину как бы усиленным магическим ритуалом – какими-то заклинательными судорогами ритмов он стремится произвести наибольшее впечатление на ритмы души, заколдовать её этими гипнотическими пассажами. Ритм, который в первых произведениях Скрябина служил ему только эстетически, как одна из сфер музыкального воплощения, смело становится на почву теургического искусства. Именно ритмом он любит выражать наиболее магическую, наиболее священно-мистическую часть своего творчества. Судорожные порывы тем «воли» в его сочинениях, «полётные» фигурации, столь характерные для него в последнем периоде, заклинательные фразы, уже стоящие на границе искусства (в 9-й сонате), разрозненные смены ритмов (7-я соната), ритмы оргиастических плясок (конец «Прометея», 10-й сонаты) – всё это проявления той, впервые осознанной им, заклинательной, магической, ритуально-тайнодейственной силы ритма, которая должна была, по его мысли, вызвать катаклизм физического плана, будучи доведена до пределов своей действенности.

Элементы этого заклинательного характера можно проследить ещё в ранних его сочинениях, в порывистых контурах мелодий, в тех многократных музыкальных выражениях *идеи воли, устремления*, которые звучат с Первой симфонии, с 3-й сонаты, постепенно усложняясь психологически – и до лучезарных тем воли «Прометея» и 10-й сонаты, в волнистых фигурациях, из которых родились впоследствии ритмические туманные контуры, обволакивающие темы света и священные звоны в 7-й сонате. Смотря на всё творчество Скрябина с высоты его последних достижений, легко видеть эмбрионы его развития даже в тех местах, где раньше нам не могло показаться ничего иного, кроме влияния Шопена. Интересна в этом отношении история постепенного воплощения «тем экстаза» – лучезарных и победных тем, которые звучат у него, ещё начиная с самых первых сочинений, и излагаются всегда на фоне *триольного* сопровождения. Это те темы, которые, пройдя через конец финала 4-й сонаты, через эскизы многих прелюдий и поэм (ор. 32, № 2), дошли до кульминационного выражения в «Поэме экстаза», в её могучем заключении.

Мелос его на первых порах, как будто независимый, лирический по настроению, с течением времени теряет и свою лиричность, и независимость от гармонической канвы; теряет сознательно – что я заключаю из неоднократных утверждений Скрябина, что лирические переживания соответствуют *примитивным стадиям* в общей линии эволюции. Внешним образом, эта утрата лиризма выражается в утрате длительных мелодических линий, в переходе к тематизму, к построению сколько-нибудь продолжительных мелодических контуров из тематических обрывков.

Вместе с этим, его мелодические линии начинают постепенно внедряться в гар-



монию – становятся в зависимость от последней. С одной стороны – его гармония завладевает всё бóльшим и бóльшим количеством звуков гаммы, с другой стороны – мелодия начинает как бы сознательно или «сверхсознательно» избегать негармонических нот – оба эти элемента [будто] приближаются один к другому с разных сторон и стремятся к взаимопоглощению. В пределе – мелодия обращается в разложенную по временной координате гармонию, а гармония составляет собранную в один звучащий момент мелодию. Последние сонаты – характерный пример сказанному.

О гармоническом развитии приходится говорить больше, чем о мелосе и ритмике, ибо даже для поверхностного наблюдателя ясно, что гармоническая стихия доминирует в Скрябине, как я уже говорил. С течением его развития это преобладание гармонии ещё усиливается. Ритм остается более или менее в той же стадии, и его эволюция обуславливается больше переменной взгляда на его «теургическую действительность»; что же касается мелоса, то он стремится к поглощению гармонией, а последняя начинает совершать такую изумительную революцию, подобную которой мы не встречаем решительно ни у одного композитора, даже у Вагнера, у которого она наиболее ярка. Именно, гармоническая сфера обусловила то различие Скрябина первого периода – внешнее различие, которое чувствуется решительно всяким – от Скрябина последних его достижений.

Ход эволюции этой гармонии можно проследить, начиная с её зерна – уклона в сторону «мажорной лучезарности» в кульминационных пунктах сочинений. Одновременно с этим, появляется характерный для Скрябина среднего и первого периода мажорно-минорный наклон лада, выражающийся в излюбленном им понижении шестой ступени в мажоре и встреч-

ном повышении четвёртой ступени. Получаемая таким образом гамма *C D E Fis G As A* является излюбленным фоном для его мелодических построений среднего периода (см. вторую тему Третьей симфонии). Естественная гармонизация этого мелодического фона образует именно тот самый «нонаккорд с повышенной квинтой», о котором речь была раньше, или производные созвучия этого нонаккорда.

В центральном своём виде эта гармония Скрябина встречается в его композициях, смежных с Третьей симфонией, и служивших как бы осколками последней – это ор. 30–42. Он в это время его употребляет в различных энгармонических видоизменениях, часто в виде септаккорда на повышенной четвёртой ступени (*Fis As C E*), разрешая его как диссонанс в основное трезвучие, затем в виде нонаккорда с пониженной квинтой – излюбленная им впоследствии форма (*G H Cis F A*), обращающаяся, при введении ещё повышенной квинты, в полное целотонное созвучие, которое, однако, им редко употребляется. Наконец, в наиболее полном виде аккорд звучит в нескольких местах Прелюдии *Fis* ор. 37, и в «Поэме экстаза» – в виде уже *терцдецимаккорда* с повышенными квинтой и ундецимой – это уже гармония «Прометея», но в этом этапе Скрябин ещё обращается с ней как с диссонирующим комплексом и разрешает её ещё через нонаккорд в основное трезвучие.

Настоящий сдвиг начинается с «Прометея». Ему предшествовало осознание гармонической устойчивости доминант-аккорда, который перестаёт требовать разрешения, что указывает на известную перемену во взглядах на его природу. Перемена эта сводится к тому, что темперированный доминант-аккорд заменяется в сознании Скрябина аккордом с натуральным седьмым звуком гармонической гаммы. Такой аккорд является по природе

консонирующим, ибо составляет часть звукоряда натуральных обертонов, присутствующих во всяком тембре. Последовавшая, начиная с «Прометея», прибавка еще 11 и 13 звуков не изменила сущности дела, а только усложнила психологию этого нового «основного» для Скрябина созвучия, заменившего у него трезвучие классического, гармонического созерцания.

Итак, в «промеевской» стадии развития гармонический элемент Скрябина состоит из семи верхних обертонов натуральной гаммы – звуков 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, из которых он пропускает, почти всегда, квинту основного тона (12) или ставит её в нижнем голосе, и самый аккорд в «Прометее» любит располагать по квартам в порядке:

C Fis B E A D

Отмечу при этом, что вся эта теоретическая часть вовсе не была своевременно осознана композитором, не имевшим никакого представления об акустических основах гармонии. Скрябин только говорил, что чувствует некоторые звуки фальшивыми на фортепиано, его внутреннее чувство подсказывало ему истинную высоту обертонов 11, 13 и 14 – «ниже» соответствующих близких нот клавиатуры *Fis, A и B*. Этим он указал на ультрахроматическую природу своего нового гармонического созерцания. Пишущий эти строки указал ему на близость этих чувствованных им звуков к обертонам натуральной гаммы, и это указание доставило А. Н. большую радость, как научное подтверждение его интуитивного чувства.

Всё же от температурных тисков Скрябину не удалось освободиться окончательно – это и было невозможно при отсутствии подобных инструментов. Признаки «стеснённости» его температурией фортепиано я вижу в сравнительно скупом развитии новых гармонических элементов,

в развитии крайне осторожном и всё время как бы цепляющемся за старое созерцание тех же аккордов, как диссонирующих производных доминантовых гармоний. Отчасти отсюда происходит известная неповоротливость в сопоставлениях этих новых созвучий – сводящихся к нескольким, очень немногочисленным комбинациям. Скрябин не мог бороться, при отсутствии всех средств конкретного воплощения, с преградой температуры. Детемперирование – внедрение в ультрахроматические дебри – повело бы неминуемо к крушению всех прежних устоев, к созданию новых ультрахроматических ладов. Скрябин не мог этого сделать, ибо он не имел в распоряжении нот ультрахроматической гаммы. Оттого он только намекал на ультрахроматические лады, смутно им ощущавшиеся, но конкретизировать их не был в состоянии. Оттого он принуждён был соединить понятие лада с понятием гармонии, приняв ноты своего аккорда за проекцию лада на ультрахроматическую плоскость; оттого он принуждён был пленить мелодию в тиски своего аккорда; оттого всякую смену гармонии он был, фатальным образом, принуждён рассматривать как «модуляцию». Я повторяю, в плане температуры, в пределах 12 «фальшивых» нот нашей гаммы, он ничего не мог поделаться иного, ибо малейшая модуляция «органическая», всякое ладовое сопоставление двух каких угодно его созвучий, вывело бы его за пределы этих 12-ти нот.

Дальнейший путь «гармоническостворчества» у Скрябина был предопределён предыдущими его шагами. За включением новых гармонических призвуков последовали понижения и повышения некоторых из них (понижение 9-го звука в 7-й сонате – *Des*, понижение 10-го звука в 8-й сонате – *As*) – область новых звуков и звукосочетаний начинает разрабатываться. Я отмечу одну особенность этого пути,



оправдывающую его исторически. Дело в том, что весь путь гармонической эволюции совершался всегда по одним и тем же принципам: с одной стороны, в число нот «консонирующего» основного аккорда включались постепенно ноты гармонического звукоряда. На первых порах восприятия гармонии даже созвучие квинты было слишком остро для человека – терция уже заведомо считалась диссонансом (у греков). Постепенно включаются в консонирующее созвучие звуки 2, 3, 5 [октава, большая терция, квинта – речь идёт о порядковых номерах обертонов], некоторая задержка происходит с 7-м звуком [малая септима], которого не оказалось в темперированном звукоряде, и который к тому моменту уже успел завладеть правами гражданства в музыке. Скрябин сразу делает огромный шаг, включая в консонирующий гармонический комплекс звуки 9, 11, 14, 13, найдя их столь же интуитивно, как наши музыкальные предки находили созвучие простой терции. Это – один путь. Другой путь через диссонансы, образованные проходящими, случайными гармониями. Сначала их квалифицируют как не самостоятельные, зависимые от консонансов, но постепенно они получают права самостоятельной жизни. Оба эти пути интуитивно найдены Скрябиным.

Он создаёт в последних сонатах гармонические комплексы, по звучности удивительно напоминающие звучания, которые дают колокола, массивные металлические диски, пластины. Эти – тоже призвуки, но уже не гармонические – непостоянные, быстро затухающие. Звоны Седьмой и Шестой сонат – это интуитивно найденные гармонические копии колокольных призвуков, их структура в общих чертах сходна со структурой переменных призвуков колоколов. В этом – опять удивительное совпадение интуитивного метода с анализом. Но ещё важнее, что включе-

нием в музыкальную палитру этих сложнейших звуковых комплексов Скрябин перекидывает уже довольно прочный мост между двумя категориями музыкальных явлений, которые до сих пор казались различными, тогда как, по существу, они разнятся только количественно – между понятием *гармонии* и *тембра*. Уже основной «консонанс» Скрябина из шести гармонических нот – почти стоит на границе «тембра», ибо составлен из обертонов, создающих тембр. А колокольные гармонии последних сонат уже вполне входят в эту новую область, промежуточную между гармонией и тембром, область форм музыкального воплощения, которые можно условно назвать *гармониемтембрами*. Эту область впервые открывает Скрябин.

Великий талант прошёл свой путь, хотя все признаки за то, что своего последнего слова он далеко ещё не успел сказать: смерть выхватила его на всём ходу его эволюции. Яркая линия проходит через всю картину его развития: это углубление, усложнение деталей структуры, отдельных слагаемых музыкального здания, тех камней, из которых он воздвигает строение – эти камни делаются всё более и более невещественными. Одновременно с этим, общая линия, как архитектоники, гармонической и контрапунктической ткани, так и основных идей, освещавших его жизнь, обнаруживают сильную склонность к геометрической схематизации. Как всё мироздание он включал в некую грандиозную схему, развивая эту схему в мистической философии, так он всё сильнее и сильнее схематизировал крупные линии своего творчества. В этой схематизации как бы отражалась основная схематизация его мирозерцания, в геометрически ясных контурах его ритмической, гармонической и мелодической тканей я вижу отображение геометрической схемы той симфонии мира, в которую

он дерзновенно мечтал вписать заключительную страницу. Так же упрощённо представлялась ему страшная тайна Мироздания, как упрощал он кристаллическую структуру своих творений. Отмечу, что он часто просто «вычислял» форму своих творений – в его бумагах, в его эскизах много таких вычислений – числа нужных для «кристалличности» формы тактов, модуляционные планы симфоний и сонат, в которых отображались или хотели отображаться закономерности геометрического типа. Укажу на интересные в этом отношении планы модуляций в Пятой сонате (по уменьшающимся интервалам, начиная с квинты) и в «Прометее» по квинто-

вому кругу, символизирующему «падение духа в материю» и обратное восхождение – инволюцию и эволюцию, отображённую в плане световой симфонии смешанной светов от «духовных» (фиолетового, синего) к материальным, красным и металлическим, «воинственным» «стальным» цветам тональностей *Es* и *As*. Эти детали очень симптоматичны для понимания значения схемы в его творчестве. Оно вовсе не было малым – все большие линии он мыслил только схематически, несколько абстрактно, и это обусловлено было всем складом его духовной жизни.

Л. Сабанеев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Он любил причудливость настроения, его экстравагантность, особенно любил острые оттенки эротизма. Именно в этом смысле и на основании только что говореного я когда-то его наименовал в своей книге «Скрябин» «сатанистом». Психологический тон сатанизма, то есть нечто вполне конкретное и научное, а вовсе не какой-то мистический, туманный термин, – этот самый психологический тон сатанизма был у Скрябина и доминировал. Напрасно потому возражали

мне «скрябиниане» разных толков с Б. Шлёцером во главе. Конечно, я не имел в виду думать, что Александр Николаевич реально «напускал чертей в комнату», когда писал Девятую сонату, как думает приписать мне Шлёцер и как обиделись за Скрябина «скрябиниане» в 1916 году: до таких вещей вообще я никогда не доходил. Но что он был весь во власти фантастических сатанических образов и настроений средневековья – это для меня реально ясно» [1, с. 142].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
2. Сабанеев Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 47–57.

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.

 REFERENCES 

1. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 391 p.
2. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya [A.N. Scriabin, His Creative Way and Principles of the Artistic Embodiment]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 3, pp. 47–57.

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.





Л.И. СУНДУКОВА, Н.И. ТАРАСЕВИЧ

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, г. Москва

ORCID: 0000-0001-8107-1588

ORCID: 0000-0002-1092-0949

О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения

В статье рассматривается один из ключевых аспектов композиционного процесса эпохи Возрождения – работа с заимствованным первоисточником (*cantus prius factus*). Несмотря на то, что претворение *cantus prius factus* хорошо изучено, некоторые стороны этого явления требуют дальнейшего осмысления и систематизации. Речь идёт о процессе взаимодействия техник работы с первоисточником, что является характерной особенностью музыки эпохи Ренессанса. Приведённые примеры наглядно демонстрируют сосуществование техник *cantus firmus* и *cantus floridus*, *cantus firmus* и парафразы, *cantus firmus* и пародии, пародии и парафразы в различных формах проявления. В качестве аналитического материала избраны сочинения ведущих представителей эпохи преимущественно второй половины XV века: Й. Окегема, Г. Дюфаи, П. де Ла Рю, А. Агриколы. Внимание уделено также обзору зарубежной и отечественной литературы, в которой тем или иным образом поднимаются вопросы сочетания композиционных техник. В целом выделяются два уровня взаимодействия: монохронный (симультанный) и диахронный (консекутивный). Предложенная типология позволяет глубже осмыслить работу с заимствованным материалом и уточнить терминологический аппарат.

Ключевые слова: Возрождение, первоисточник, взаимодействие техник, парафраза, пародия, *cantus prius factus*, *cantus firmus*, *cantus floridus*.

Для цитирования / For citation: Сундукова Л.И., Тарасевич Н.И. О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 54–64. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.054-061

LYUDMILA I. SUNDUKOVA, NIKOLAI I. TARASEVICH

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

ORCID: 0000-0001-8107-1588

ORCID: 0000-0002-1092-0949

On the Interaction of Working with Primary Sources Techniques: To the Methodology of the Early Renaissance Music Analysis

The article deals with one of the key aspects of the Renaissance compositional process – the work with a borrowed primary source (*cantus prius factus*). Despite the fact that the implementation of *cantus prius factus* is well studied, some aspects of this phenomenon require further reflection and



systematization. The speech is about the process of interaction between the techniques of working with the primary source, which is a characteristic feature of the Renaissance music. The given examples clearly demonstrate the coexistence of the techniques of *cantus firmus* and *cantus floridus*, *cantus firmus* and paraphrase, *cantus firmus* and parody, parody and paraphrase in various forms of manifestation. As an analytical material, the works of the leading representatives of the era who lived and worked mainly in the second half of the 15th century: J. Okeghem, G. Dufay, P. de La Rue, A. Agricola were chosen. Some attention is also paid to the review of foreign and domestic literature, in which, in one way or another, questions of combining compositional techniques are raised. In general, two levels of interaction can be distinguished: monochronic (simultaneous) and diachronic (consecutive). The proposed typology allows a deeper understanding of the work with borrowed material and clarifies the terminological apparatus.

Keywords: Renaissance, primary source, *cantus prius factus*, elaboration, interaction, *cantus firmus*, paraphrase, parody, imitation mass.

Научное пространство ежегодно пополняется рядом статей, монографий, диссертаций, посвящённых изучению музыки XV–XVI веков¹. В них затрагиваются проблемы разного рода, в том числе теоретические, связанные с изучением ладово-гармонических, композиционных, контрапунктических аспектов сочинений. В этом случае исследователь, как правило, опирается на вполне сложившуюся методологию анализа. Один из важнейших её этапов – выявление техники работы с первоисточником. В музыке позднего Возрождения – сочинениях Дж. П. да Палестрины, О. Лассо, Б. Гуаюля, П. Понцио и других композиторов, творивших во второй половине XVI века, метод работы с *cantus prius factus* во многих случаях идентифицируется отчетливо и ясно. Ярко выделяющийся в фактуре *cantus firmus*-голос, парафразирование посредством сквозного имитационного письма, пародирование, охватывающее большую часть циклической композиции, ярко характеризуют композиционный процесс этого времени. Однозначность понимания техники позволяет конкретизировать и жанр: месса-парафраза, *cantus-firmus*-мотет, маг-нификат-пародия.

Подобные жанровые определения нередко можно встретить и в исследованиях, посвящённых музыке более раннего периода. Вместе с тем композиция второй половины XV века зачастую напоминает сплав разнородных тенденций, в котором объединяются как старый, полимелодический², так и новый, имитационный, типы музыкальной фактуры. При этом *cantus firmus*-письмо соединяется с техникой *cantus floridus*, линейное (одноголосное) проведение первоисточника – с его заимствованием в многоголосии (то есть распределением материала *cantus prius factus* по диагонали, в свободных голосах), а цитирование многоголосного комплекса граничит с выделением ведущего голоса (*cantus firmus* или *cantus floridus*). Отсюда трудности анализа сочинений второй половины XV–начала XVI века и необходимость пересмотра сложившегося на сегодняшний день категориального аппарата. Рассмотрим несколько примеров.

В теноре мотета А. Агриколы “*Ave maris stella*” (пример 1) звуки начальной фразы на слог *Ave* изложены в виде *cantus planus* – равными крупными длительностями. Дальнейшее развёртывание напева постепенно отходит от этой практики.

Пример 1. А. Агрикола, мотет “Ave maris stella”, тт. 1–21, тенор



Пример 2. Антифон “Ista est speciosa”, фраза 1



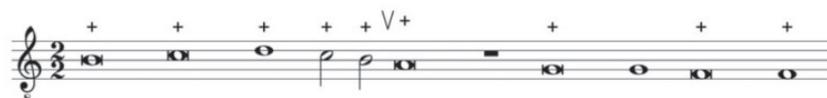
Пример 2 а. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Kyrie I, тт. 1–10, тенор3



Пример 3. Антифон “Ista est speciosa”, фраза 3



Пример 3 а. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Crucifixus, тт. 73–93, тенор4



Пример 3 б. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Et in terra, тт. 50–59, тенор5



Первоисточник обогащается орнаментальными звуками в такой степени, что его идентификация подчас вызывает трудности. Подобное цитирование в целом характеризует технику *cantus floridus*. Каденционные тоны *c. pr. f.* и *c. fl.*-голоса не всегда совпадают, оригинальные звуки пермутируются и редуцируются.

Другой пример – месса “Ista est speciosa” Пьера де Ла Рю. При цитировании одноимённого антифона в теноре, устанавливается взаимосвязь между местоположением первоисточника и степенью его колорирования. Сегменты напева в начальных построениях раздела, как правило, излагаются

крупными длительностями и достаточно близко к оригиналу. Так, первая фраза, открывающая своим звучанием каждую часть мессы, в большинстве случаев цитируется посредством строгого *c. f.* (в разделах *Kyrie I*, *Et in terra*, *Agnus Dei*, см. примеры 2, 2 а) или с незначительными орнаментальными вставками (*Paterem*, *Sanctus*).

Звучащие в срединных и заключительных построениях разделов мессы фразы первоисточника, как правило, цитируются более свободно, в характерном для *c. fl.*-письма виде. Открывающая *Crucifixus*, третья фраза антифона (пример 3) представлена в виде строгого *c. f.* (пример 3 а). Замыкая разделы *Et in terra* (пример 3 б) и *Agnus Dei I*, данная фраза подвергается насыщенной работе с пермутацией звуков и добавлением новых.

Очевидно, что приведённые примеры демонстрируют взаимодействие техник *cantus firmus* и *cantus floridus*. Более того, их неразрывная связь ставит под вопрос существующую по отношению к линейному цитированию дихотомию «*cantus firmus* – *cantus floridus*». В таком случае однозначные определения вроде «*c. f.*-мотет» или «*c. fl.*-месса» недостаточно точны и не отражают специфику работы с первоисточником.

Музыкальная практика Возрождения показывает, что подобного рода взаимодействие применимо и к иным техникам работы с одноголосным первоисточником. Речь идёт о сочетании горизонталь-



ного (характерного для *cantus firmus* и *cantus floridus*) и диагонального цитирования. Последнее имеет отношение к парафразе.

Один из ключевых моментов техники заключён в выходе первоисточника за пределы одноголосия и распределении заимствованного материала в многоголосном комплексе. В композициях XVI века такой выход осуществляется, прежде всего, за счёт сквозного имитационного письма. Однако на более ранних этапах мотетное письмо находится лишь в стадии становления. В таком случае черты парафразирования могут проявляться через различные формы выхода *cantus prius factus* в диагональную плоскость: в каноническом цитировании напева (*c. f.*-канон), в простом контрапунктировании тематически связанных с заимствованным материалом голосов (неимитационная парафраза [7, с. 99]), в несквозных, несистемных имитациях первоисточника. Другим важным признаком парафразирования является неточность, свобода при цитировании заимствованного материала каждым из голосов. Такое явление может быть определено как линейное парафразирование [7, с. 96], представляющее собой свободный пересказ *c. pr. f.*

Один из наиболее ранних примеров объединения черт парафразы и *cantus firmus* представлен в трёхголосном мотете Дюфаи “Anima mea liquefacta est”. Нижний голос – тенор, выполняет роль *c. f.*, проводит мелодию антифона в строгом виде. Каждая из девяти фраз *c. pr. f.* появляется в двух верхних голосах, имитационная фактура при этом носит эпизодический характер. В мотете, несмотря на ведущую роль *c. f.*-письма, присутствуют несколько важных признаков парафразы:

Пример 4.

Антифон “Anima mea liquefacta est”, фразы 1–3⁶



Пример 4 а.

Г. Дюфаи, мотет “Anima mea liquefacta est”, тт. 7–12



распределение *c. pr. f.* внутри многоголосного комплекса и некоторая свобода в изложении материала в верхней паре голосов (см. примеры 4, 4 а). Здесь происходит взаимодействие техник работы *c. f.* и парафразы в имитационном и неимитационном видах.

Иной пример – *Kyrie II* мессы “Concerto tua” П. де Ла Рю. Раздел открывается первой фразой антифона “Maternitas tua” у альты, после чего она мигрирует в тенор. Цитирование третьей вновь ознаменовано сменой диспозиции. Первая её половина – от начала до звука *a* – колорированно проводится у дисканта, с канонической имитацией в кантусе по принципу *fuga ad minimum*⁷. Окончание фразы – нисходящий ход от *a* до *d* – в той же манере излагается басом и двумя тенорами (пример 5). В итоге складывается искусная композиция, демонстрирующая черты как *c. f.*-письма (изложение первых двух фраз), так и имитационного парафразирования (цитирование третьей фразы). При этом взаимодействие техник происходит *неодновременно*.

Через взаимодействие с линейным цитированием (*c. f.* и *c. fl.*) также происходило развитие пародии. Обратимся к ранним образцам так называемых «шансон-мессы», получивших распространение начиная со



Пример 6.

Шансон “Il sera par vous/
L’homme armé”, тт. 1–4

1.4.7. Il se - ra par vous - con -
3. Son or - gueil te - - - nous a - - -
5. En peu de heu - re l'a rés -

L'o - me, l'o - - me ar -
L'o - me, l'o - - me, l'o - me ar - -

3
ba - - tu, Le doub -
ba - - tu, S'il chiet -
ba - - tu, Au ptai -

mé, l'o - me ar - mé, l'o - me ar - mé doit on
mé, l'o - me ar - mé, l'o - me ar - mé doit

Пример 6 а.

Й. Окегем, месса “L’homme
armé”, Patrem, тт. 102–106

Пример 7.

Й. Окегем, шансон “Ma maîtresse”,
тт. 1–5

Ma mais - tres - se et ma plus grant a -

Пример 7 а.

Й. Окегем/ Барбиньян, шансон
“Au travail suis”, тт. 16–20

Ma mais - tres - se ain - si qu'aul - - - tres

Невозможно не упомянуть и об интересных особенностях самого цитируемого

материала. В т. 16 шансон “Au travail suis” берёт начало новая фраза *Ma maîtresse ainsi...* Её слова отсылают нас к известной песне Окегема “Ma maîtresse”. Корреспондирование текстовое инициирует музыкальную рифму: начальные интонации “Ma maîtresse” проступают в тт. 16–18 “Au travail suis”. Таким образом, Kyrie II мессы становится двойной автоцитатой.

Обозначенные методы претворения *s.pr.f.* в мессе “Au travail suis” – свидетельство взаимодействия различных техник работы с первоисточником. Происходит оно на разных уровнях: *s.f.*-письмо раздела *Christe* сочетается с пародированием диахронно (консекутивно), тем же способом взаимодействуя с парафразированием в других разделах. В то же самое время Kyrie II – образец монохронного (симультианного) взаимодействия *s.f.* и пародии.

Проблема взаимодействия композиционных техник поднимается многими исследователями. В частности, Н. Симакова [6, с. 408] говорит о сочетании *s.f.* и сквозного имитационного письма. Она же указывает, что «очень часто письмо на *s.f.* непосредственно сочетается со сквозным имитационным письмом», а также «встречается немало произведений <...> где одни части выполнены в технике сквозного имитационного письма, а другие – в технике на *s.f.*» [5, с. 190]. Исследователь, однако, рассматривает процесс взаимодействия *s.f.*-техники и сквозного имитационного письма как такового, не делая акцента на наличии или отсутствии в мотивной разработке интонаций первоисточника. В разрезе же непосредственно работы с *s.pr.f.* данное явление (без тер-

Пример 7 б.

Й. Окегем, месса “Au travail suis”,
Kyrie II, тт. 26–30

минологического определения) описывается в труде «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним» Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой. Авторы проводят мысль о метаморфозах одноголосного первоисточника в полифонической ткани. В частности, ими отмечается, что «в кругу свободных голосов самостоятельную жизнь получают вычлененные из *c. f.* попевки... *c. f.* начинает мыслиться как источник основного мелодического материала многоголосия» [4, с. 99].

В аналитических наблюдениях над музыкой эпохи Возрождения процесс взаимодействия техник работы с первоисточником получил наибольшее осмысление в отношении пародии и *cantus firmus*. Одним из первых на эту проблему обращает внимание Э. Спаркс в своём фундаментальном труде о *cantus firmus*: «В большинстве сочинений этого периода очевиден структурный базис *cantus firmus*, даже невзирая на случающиеся проблески пародирования. По причине смешения техник необходимо признать существование гибридного типа – *cantus firmus*-пародии» [13, с. 154]. В. Франке [10, с. 8–10] в качестве наиболее раннего из этапов бытования пародии выделяет «пародию с *c. f.*» (*imitation masses with a cantus firmus*)⁹, главенствующую во второй половине XV века. Ю. Евдокимова, детально освещающая мессы-пародии XV–XVI веков, также уделяет большое внимание явлению «смыкания» техник пародирования и *cantus fir-*

mus, преобладающему во второй половине XV века [3, с. 15–16]. Л. Перкинс [11] предлагает различные фразеологические обороты для определения месс, демонстрирующих взаимодействия пародии и *c. f.*: «с мигрирующим *cantus firmus*», «с множественными *cantus firmi*» и «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями»¹⁰.

Предложением Перкинса воспользовался М. Штайб (см.: [14]), предлагая категорию «мессы с вспомогательными заимствованиями» (*masses with ancillary borrowings*). По всей видимости, присутствие *cantus firmus*-техники в этом и без того весьма громоздком названии является «настройкой по умолчанию».

Нам видится, что такого рода синкретизм в рецепции первоисточника – важная черта композиционного процесса эпохи Возрождения, в особенности раннего её периода. Ведущие техники работы с *c. pr. f.* лишь формируются, а характерные их принципы не устоялись. В этой связи вполне уместно предложить следующую классификацию взаимодействия техник работы с первоисточником.

Взаимодействие на *монокорном (симультанном) уровне* предполагает объединение техник в одновременности, как правило, в сочинениях малой формы или раздела или подраздела циклической композиции; характерно для пар *c. f.* (*c. fl.*) и парафраза, *c. f.* (*c. fl.*) и пародия. В случае взаимодействия *c. f.* (*c. fl.*) и парафразы один голос является ведущим в изложении тематизма, проводит его последовательно и полно, а окружающие (один или несколько) цитируют отдельные интонации *c. pr. f.* (как правило, начальные обороты фраз), нередко в варьированном или преобразованном виде. В случае взаимодействия *c. f.* (*c. fl.*) и пародии один из



голосов проводит материал первоисточника и выполняет роль ведущего, окружающее его многоголосие в большей или меньшей степени заимствует в свою ткань цитаты различных голосов *c. pr. f.*

Взаимодействие на *диахронном* (консекутивном) уровне предполагает разведённое по времени сочетание техник, что в большей степени характерно для циклических композиций, но может встретиться и при чередовании разделов цикла или малой формы. Наиболее распространённая область применения – жанр мессы, части и разделы которого нередко демонстрируют разнообразие подходов к претворению первоисточника. Такое взаимодействие характерно для пар *c. f.* и *c. fl.*, *c. f.* (*c. fl.*) и парафраза, *c. f.* (*c. fl.*) и пародия, парафраза и пародия. В отношении *c. f.* и *c. fl.* диахронный – единственный уровень взаимодействия, поскольку в условиях линейного изложения симультанное сочетание невозможно.

Несмотря на то, что процесс взаимодействия техник характеризует, прежде всего, ранний этап эпохи Возрождения – вторую половину XV–начало XVI века, отдельные его черты можно встретить

и в музыке более позднего времени. Примером тому – месса “*Repleatur os meum laude*” Палестрины, в которой заимствуется материал канонического мотета Жаке Манутанского. Главным организующим элементом, осью, вокруг которой выстраивается многоголосие у Палестрины, становится канон, мелодически парафразирующий модель. Вне сомнения, перед нами пародия, но нельзя не признать, что «Палестрина, всё же, ориентировался на практику теноровых месс» [8, с. 158].

Предложенная методология анализа сочинений эпохи Возрождения представляется необходимой для более глубокого понимания процессов, происходивших в композиции того времени. Ценность её в том, что анализ исходит из самого сочинения, а не «подгоняется» под устоявшиеся модели. В то же самое время на поверхность выводится сложность и самобытность музыкальной материи. Композиторы Возрождения не оставили почти никаких сведений о том, какими же методами они руководствовались при работе с первоисточником. Этот фактор лишней раз подчёркивает необходимость детального анализа ренессансных произведений.

PRIMEЧANIA

¹ Авторы отождествляют указанный период с эпохой Возрождения, понимая при этом всю условность подобных временных рамок, а также пограничное положение первой половины XV века, находящегося на перепутье Средневековья и Ренессанса. Подробнее о проблеме см.: [1].

² Термин Ю. Евдокимовой [2, с. 136].

³ Здесь и далее знаками «+» отмечены звуки, соответствующие первоисточнику.

⁴ Знаком «V» отмечен пропуск звука модели.

⁵ Стрелками отмечена пермутация звуков оригинала.

⁶ В антифоне цифрами пронумерованы

его звуки в порядке их появления; соответствующие им отмечены в мотете Дюфаи.

⁷ *Fuga ad minimam* – каноническая имитация, в которой время вступления голосов равняется миниме, то есть четвертной длительности в современной нотации.

⁸ В нотном тексте сделаны указания на цитирующиеся сегменты антифона “*Maternitas tua*”.

⁹ Это словосочетание В. Франке перенимает из более раннего исследования П. Буркхолдера о мессах Й. Мартини (см.: [9]).

¹⁰ Все три определения предлагаются исследователем для обозначения пародии с сохранением ведущей роли *cantus firmus*.

Обсуждая характерный для англоязычного музыковедения термин «*imitation mass*» (многие исследователи отдают ему предпочтение, говоря о технике пародии), Л. Перкинс пишет: «Коль скоро структура такого рода сочинений [объединяющих признаки *c. f.* и пародии — Л. С., Н. Т.] выстраивается вокруг заимствованной мелодии, а композиционный процесс в них ассоциируется с традицией *c. f.*-месс, возникает вопрос, что мы выигрываем от употребления этого [«*imitation mass*»] термина, который в лучшем случае неинформативен, но и даже может ввести в заблуждение? <...> В свою очередь, я бы предложил такие определения, как: [мессы] «с теноровым *cantus firmus*», «с множественными *cantus firmi*», «с мигрирующим *cantus firmus*» или «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомо-

гательными [из других голосов многоголосного первоисточника] заимствованиями» – куда более удачные определения, чем пародия (*imitation mass*)» [11, с. 133]. Безусловно, фразеологические обороты «с множественными *cantus firmi*», «с мигрирующим *cantus firmus*» не могут быть применимы в данном случае, поскольку тесно сопряжены с иными способами претворения первоисточника. Между тем куда более удачной (хотя и более громоздкой) выглядит предложенная Л. Перкинсом формулировка «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями», поскольку отражает как факт преобладания *c. f.*-техники, так и наличие больших или меньших заимствований из других (помимо ведущего) голосов первичной модели [там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю.С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. 2021. № 3 (93). С. 1–8.
2. Евдокимова Ю.К. История полифонии. Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
3. Евдокимова Ю.К. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40 / сост. Р.К. Ширинян. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 6–31.
4. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. М.: Музыка, 1982. 253 с.
5. Симакова Н.А. Азбука полифонии: учеб. пособие с весёлыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. М.: Московская консерватория, 2013. 352 с.
6. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. В II ч. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2009. 527 с.
7. Сундукова Л.И. Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2022. 285 с.
8. Тарасевич Н.И. «*Repleatur os meum laude*»: мотет Жаке – месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти. Научные труды Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. Сб. 33 / сост. Т.Н. Дубравская. М.: Московская консерватория, 2002. С. 154–167.
9. Burkholder J.P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century // *Journal of the American Musicological Society*. 1985. No. 38 (3), pp. 470–523.
10. Franke V.M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation” // *Studien zur Musikwissenschaft*. 1998. Vol. 46, pp. 7–33.



11. Perkins L.L. Letter from Leeman L. Perkins // *Journal of the American Musicological Society*. 1987. Vol. 40. No. 1, pp. 130–134.
12. Planchart A.E. The Origins and Early History of L'homme armé // *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. No. 3, pp. 305–357.
13. Sparks E.H. *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*. California: University of California Press, 1963. 504 p.
14. Steib M.A. *Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century* // *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1996. Vol. 46. No. 1, pp. 5–41.

Об авторах:

Сундукова Людмила Ивановна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8107-1588**, milasundukova@gmail.com

Тарасевич Николай Иванович, доктор искусствоведения, доцент, проректор по учебной и методической работе, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1092-0949**, nik9649@yandex.ru

REFERENCES

1. Bocharov Yu.S. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения [To the Problem of Genre Typology of Renaissance Instrumental Music]. *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2021. No. 3 (93), pp. 1–8.
2. Evdokimova Yu.K. *Istoriya polifonii. Vypusk 2A. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: XV vek* [History of Polyphony. Issue 2A. Music of the Renaissance Epoch: XV Century]. Moscow: Muzyka, 1989. 414 p.
3. Evdokimova Yu.K. *Istoriya, estetika i tekhnika mess-parodiï XV–XVI vekov* [History, Aesthetics and Technique of Mass-Parodies in XV–XVI Centuries]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeïskoï muzyki (ot Vozrozhdeniya do Romantizma). Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta imeni Gnesinykh. Vypusk 40* [Historical and Theoretical Problems of the Western European Music (from Renaissance to Romanticism). Proceedings of the State Musicological and Pedagogical Institute named after Gnesins. Issue 40]. Compiled by R.K. Shirinyan. Moscow: Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut imeni Gnesinykh, 1978, pp. 6–31.
4. Evdokimova Yu.K., Simakova N.A. *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. Cantus prius factus i rabota s nim* [Music of Renaissance Epoch. Cantus Prius Factus and Working with It]. Moscow: Muzyka, 1982. 253 p.
5. Simakova N.A. *Azbuka polifonii: uchebnoe posobie s veselymi kartinkami i ves'ma «strogimi» notnymi primerami* [Polyphony ABC: Tutorial with Funny Pictures and Quite “Strict” Sheet Music Examples]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 352 p.
6. Simakova N.A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. V II chastyakh. Chast' I. Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina* [Strict Style Counterpoint and Fugue. History, Theory, Practice. In II parts. Part I. Strict Style Counterpoint as an Artistic Tradition and Educational Discipline]. Moscow: Kompozitor, 2009. 527 p.
7. Sundukova L.I. *Metody raboty s pervoistochnikom v messakh P'era de La Ryu: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Methods of Working with the Primary Source in the Masses of Pierre de

La Rue: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2022. 285 p.

8. Tarasevich N.I. «Repleatur os meum laude»: motet Zhake – messa Palestriny [“Repleatur os meum laude”: motet Jacquet – mass by Palestrina]. *Russkaya kniga o Palestrine: k 400-letiyu so dnya smerti. Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 33* [Russian book on Palestrina: to 400th anniversary of death. Scientific Proceedings of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Collection 33]. Compiled by T.N. Dubravskaya. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2002, pp. 154–167.

9. Burkholder J.P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*. 1985. No. 38 (3), pp. 470–523.

10. Franke V.M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation”. *Studien zur Musikwissenschaft*. 1998. Vol. 46, pp. 7–33.

11. Perkins L.L. Letter from Leeman L. Perkins. *Journal of the American Musicological Society*. 1987. Vol. 40. No. 1, pp. 130–134.

12. Planchart A.E. The Origins and Early History of L’homme armé. *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. No. 3, pp. 305–357.

13. Sparks E.H. *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*. California: University of California Press, 1963. 504 p.

14. Steib M.A. Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1996. Vol. 46. No. 1, pp. 5–41.

About the authors:

Lyudmila I. Sundukova, PhD (Arts), Lecturer at the Music Theory Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8107-1588**, milasundukova@gmail.com

Nikolai I. Tarasevich, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Academic and Methodical Work, Professor at the Music Theory Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-1092-0949**, nik9649@yandex.ru





М. В. ХОЛОДОВА, Е. Д. СЕМЕНЦОВА

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

**«Капитанская дочка» Ц.А. Кюи
(из истории создания и постановок оперы)**

Статья посвящена опере Ц.А. Кюи «Капитанская дочка» по одноимённому роману А.С. Пушкина, относящейся к неизученным явлениям в отечественном музыкознании. В работе впервые рассмотрена история создания произведения в контексте творческих исканий композитора. Особое внимание уделяется сценической судьбе оперы, премьерные показы которой состоялись в обеих столицах. В связи с этим авторы делают акцент на изучении материалов театральной ретропериодики, впервые вводимых в научный обиход, что позволило осмыслить отношение общественности к «Капитанской дочке» – первому воплощению знаменитого пушкинского сюжета на музыкальной сцене. Как показало исследование, Ц.А. Кюи, оставаясь верным своему творческому кредо, пишет лирическую оперу в историческом «интерьере». В центре внимания композитора оказывается не глобальная историческая коллизия романа писателя, а удивительная история любви и спасения на фоне народного бунта. Отмечается, что художественная интерпретация Ц.А. Кюи, как и музыкальный язык оперы, вызвала весьма противоречивые отклики в прессе, но в целом можно утверждать, что «Капитанская дочка» стала заметным событием в театральной жизни России первых десятилетий XX века.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Ц.А. Кюи, опера «Капитанская дочка», музыкальная пушкиниана, русский музыкальный театр начала XX века.

Для цитирования / For citation: Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи (из истории создания и постановок оперы) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 65–74. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.065-074

MARIA V. KHOLODOVA, EVGENIA D. SEMENTSOVA

Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1411-1986

ORCID: 0000-0003-4473-3145

"Captain's Daughter" by C. Cui (from the History of Creating and Staging the Opera)

The article is devoted to the opera by C.A. Cui "The Captain's Daughter" based on the novel by A.S. Pushkin with the same name, which is related to unexplored phenomena in the Russian musicology. The work for the first time examines the history of the opus creating in the context of the composer's creative quest. Special attention is paid to the stage fate of the opera, which was premiered in both capitals. In this regard, the authors focus on studying the materials of theatrical retro periodicals, which was introduced into scientific use for the first time. This allowed us to comprehend the public attitude to the "Captain's Daughter" – the first incarnation of the famous plot in the music scene. According to the study, Cui, being remained true to his creative credo, writes a lyrical opera in a "historical interior". The focus of the composer's attention is not the global historical conflict of the writer's novel, but an amazing story of love and salvation against the background of a popular revolt. It is noted that the artistic interpretation of Cui, as well as the musical language of the opera, caused very contradictory responses in the press. But in general, it can be argued that the "Captain's Daughter" became a notable event in the theatrical life of Russia in the first decades of the XX century.

Keywords: A.S. Pushkin, C.A. Cui, opera "The Captain's Daughter", musical pushkiniana, Russian musical theater of the XX century beginning.

«Одна из русских слав и один из крупнейших наших талантов» – так В.В. Стасов охарактеризовал Ц.А. Кюи, который вошёл в историю как маститый представитель Новой русской школы, известный музыкальный критик, военный инженер-генерал, видный учёный в области фортификации. Он оставил обширное наследие, но магистральным жанром в творчестве композитора, наряду с романсом, можно по праву назвать оперу. Кюи создано 14 музыкально-сценических произведений (включая четыре детские оперы-сказки). Почти все они увидели свет рампы, получили общественный резонанс. Однако широкое признание композитора при жизни не уберегло его оперные сочинения от дальнейшего забвения.

В последние два-три десятилетия наметилась положительная тенденция: не-

которые театральные оперы Кюи («Пир во время чумы», «Кавказский пленник», «Красная шапочка», «Кот в сапогах») успешно возвращаются на отечественные и зарубежные сцены. Наблюдается и определённая активизация научной мысли, нашедшая отражение в немногочисленных статьях, диссертациях, посвящённых разным аспектам творчества композитора. Вместе с тем приходится констатировать тот факт, что его богатое наследие в сфере музыкального театра до сих пор остаётся на периферии внимания отечественных исследователей. К неизученным явлениям относится и опера «Капитанская дочка» по А.С. Пушкину, ещё не получившая развёрнутого освещения в музыкознании. Данное обстоятельство обуславливает актуальность и научную новизну темы статьи. Её цель – реконструировать



историю создания «Капитанской дочки», восстановить историографию постановок в театральной практике 1911–1914 годов в опоре на эпистолярный композитора и материалы ретропериодики.

Рассматривая палитру оперных сюжетов, очевидно, что Кюи вдохновляли преимущественно зарубежные авторы, среди них: В. Гюго, Г. Гейне, А. Дюма и др. Это вполне объяснимо «дыханием времени» – европейская опера (а с ней и зарубежные сюжеты) главенствовала в русских музыкальных театрах XIX столетия. Вместе с тем изменения в сознании творческой интеллигенции, связанные с укреплением идей славянофильства, обусловили определённый разворот композиторов к русской литературе. Среди авторов, сочинения которых всё чаще начинают появляться на музыкальной сцене со 2-й половины XIX века, ведущее место можно отдать А.С. Пушкину. Существенный вклад в этом направлении сделан Кюи, который создаёт «Кавказского пленника» (1858), «Пир во время чумы» (1900) и «Капитанскую дочку» (1909), первым открывая «дверь» трём творениям писателя в пространство оперы.

«Капитанская дочка» – последнее крупное сочинение Кюи для большой сцены¹. Первое упоминание о нём относится к концу 1903 года. К тому моменту композитор – признанный мастер, его оперы с успехом идут на сценах театров страны и за рубежом. За полгода до этого Кюи закончил «Мадемуазель Фифи» по Мопассану и сразу принялся искать вдохновение в литературе: «*Читаю и ищу сюжета с остервенением, и ничего не нахожу...*» – жалуется он М.С. Керзиной [5, с. 297]. Анализ эпистолярного композитора свидетельствует о том, что в поле его зрения разнообразный круг авторов: роман «Сердце принцессы» А. Хупа, новелла «Матео Фальконе» П. Мериме, произведе-

дения Боккаччо, Мопассана, «Герой нашего времени» и «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, роман «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, на котором «страстным образом» настаивала оперная певица А.А. Ставицкая [5, с. 306].

26 декабря 1903 года в письме к Керзиной композитор, сетуя на тщетные метания, сообщает: «*Сегодня начну вновь перечитывать “Капитанскую дочку” – одно (по моему) из самых гениальных произведений <...>, но из него едва ли удастся что-либо выкроить приличное...*» [5, с. 311]. В переписке следующих месяцев находим упоминание о таких сочинениях, как «Измена» М. Сумбатова, «Княжна Острожская» В. Соловьёва. Однако Кюи, рассуждая о превращениях метаморфоз хороших произведений в плохое либретто, пребывает, по его словам, «в роли разборчивой невесты». 7 мая 1904 года он вновь возвращается к Пушкину: «*Перечитываю чуть ли не в десятый раз “Капитанскую дочку”. Что это за гениальная вещь и как перед нею блекнут многогоречивые “Каренины”, “Войны и миры”, “Преступления и наказания” и проч.*» [5, с. 325]. На пути к «Дочке» композитор вознамерился писать оперу на другой сюжет: «*Пошарив налево, направо, я почти окончательно остановился на “Барышне-крестьянке”*» [5, с. 327]. Он начинает ограничиваться пушкинскими опусами, однако не может определиться. В письме к Керзиной от 23 мая 1904 года читаем: «*Полный колебаний относительно “Барышни-крестьянки” <...> навел справки, не была ли переделана для [драм.] сцены “Капитанская дочка”. Оказалось, что была. <...> А какое отсюда нравоучение? То, что мои колебания и нерешимость ещё увеличились! <...> Говорят, “Станционный смотритель” тоже переделан. <...> Посмотрю и его. А засим пускай “Смотритель” подерётся с “Дочкой” и с “Барышней”. Посмотрим, чья возьмёт*» [5, с. 327–328].

Победу в итоге одержала «Капитанская дочка», хотя Кюи приступает к воплощению замысла только в 1907 году. В течение двух последующих лет он погружён в работу. Как показал сравнительный анализ, композитор проделал невероятно кропотливую работу по сжатию романа в текст либретто, объединению купированных эпизодов в слитные сцены. Несмотря на множественные вмешательства (в их числе добавление церемониальной сцены и текста оды Г. Державина «Фелица» в финале), Кюи весьма бережно подходит к пушкинскому тексту. Обращение к прозаическому первоисточнику утверждает приоритет декламационно-речитативного стиля, сплавленного с ариозным типом интонирования, что успешно продемонстрировано композитором в операх позднего периода.

К концу 1908 года Кюи сообщает М.А. Балакиреву, что *«занят “Капитанской дочкой”, на которую дерзко посягнул. Музыка вся сочинена. Теперь инструментую; надеюсь, к лету кончить»* [5, с. 381]. Обратим внимание, что в связи с оперой произошло важное событие – на сцену была выведена императрица Екатерина II, тогда как представление в спектаклях членов династии Романовых с 1837 г. было официально запрещено цензурой. Композитору пришлось просить аудиенции Николая II для улаживания данной ситуации, о чём он рассказывает Керзиной: *«На днях я был у царя. Просил разрешения вывести в “Капитанской дочке” царицу на сцену: Разрешил. Впрочем, с оговоркой, мною предложенной, что если бы на репетициях почувствовалась какая-нибудь неловкость – неподходящая актриса или что-либо подобное, – то мы разжалуем царицу в придворную даму»* [5, с. 393].

Судя по переписке с Керзиной, Кюи занимался корректурой оперы до января 1910 года, после чего начались переговоры

с директором Императорских театров В.А. Теляковским о постановке «Дочки». Уже в марте композитор получает радостную весть – петербургская премьера в рамках бенефиса режиссёра О.О. Палечека назначена на ноябрь-декабрь. Параллельно Кюи пытается через Керзину ангажировать П.С. Оленина (певца, главного режиссёра театра Зимина) к постановке в Москве: *«Выдаете ли иногда Оленина? Если да, то выведите ловко, не соблазнило бы его показать публике на сцене Екатерину Великую, а самого себя в облике Пугачёва?»* [5, с. 408].

В связи с болезнью Палечека репетиции затянулись, а потому премьера «Капитанской дочки» (4 акта, 8 картин) состоялась на сцене Мариинского театра 14 февраля 1911 года под управлением Э.Ф. Направника. Состав солистов подобран из ведущих артистов: А.Ю. Большка (Маша), А.М. Лабинский (Пётр Гринёв), В.С. Шаронов (Пугачёв) и др. Опера была доброжелательно встречена столичной публикой, полностью заполнившей зал и неоднократно вызывавшей автора на поклонны. Сам Кюи в письмах отмечает, что *«успех был приличный, <...> в царской ложе величайшие особы»* [5, с. 415].

Изучив найденные печатные отзывы петербургских изданий 1911 года, можно констатировать, что «Капитанская дочка» стала заметным событием театрального сезона, получившим широкий отклик в прессе. Так, Е. Петровский в статье, опубликованной в «Ежегоднике императорских театров», даёт сочинению весьма высокую оценку: *«“Капитанская дочка” является первой большой и серьёзно задуманной оперой Ц.А. Кюи на русский сюжет и написана на прозаический текст, заимствованный из пушкинской повести, следовательно далёкий от условностей оперного шаблона. <...> Сделать поющими Савельича, Миронова и т. д., не бу-*



дучи при этом итальянским веристом, <...> требует от композитора более самоотвержения, чем вдохновения» [7, с. 97]. В характеристике средств музыкального языка Кюи, по словам рецензента, «остался верен себе в типе мелодической декламации и в типе кантилены, в прелести мечтательно-тающих гармоний» [7, с. 98]. Главным «месседжем» статьи является мнение Петровского об «охранительной» позиции Кюи-композитора в противовес модернистским веяниям, охватившим искусство того времени. «Основным тоном, определившим гармонию впечатления на спектакль, было качество, для современного театра довольно редкое: простота. <...> Это было именно обаяние простоты, прелесть которой может ощущаться как нечто своеобразное и даже новое в дни всевозможных и торопливых исканий, <...> когда действительные находки нередко перемешиваются с разнородными подделками. Но та простота, об обаянии которой сказали мы, была сильна именно своей неподдельностью, ибо источник её находился в силе Пушкинского гения. <...> Сцена за сценой, с неторопливой хроники развёртывается знакомая повесть, оживает в лицах, звучит в голосах... <...> столь-же естественно идиллия превращается в эпопею... Но в настоящую эпопею!» [7, с. 99–100].

Газета «Театр и искусство» опубликовала 20 февраля 1911 года обзор бенефиса Палечека, где представлена и характеристика оперы Кюи. Автор (под псевдонимом А. Ч.) свидетельствует об успехе произведения у публики, отмечает органичную преемственность «Капитанской дочки» с предыдущими театральными опусами композитора в плане видения формы, музыкального языка, инструментовки; фиксирует хорошую игру артистов, в частности, Лабинского (Пётр), Шаронова, исполнителя роли Пугачёва,

«игра которого заслуживает всяческих похвал». В то же время опера, по мнению рецензента, практически лишена цельности драматургии пушкинского романа и представляет «почти сплошную мозаику из романсов и музыкальных оркестровых картинок, – очень милых, хорошо сделанных». Оценивая постановочные моменты «Капитанской дочки», критик подчёркивает мастерство Палечека в решении массовых сцен: «Картины исключительной трудности, как взятие Белгородской крепости Пугачёвым или помпезный выход Екатерины II – всё это было настолько хорошо, в смысле правдивости и блеска двора, что не оставляло желать ничего лучшего» [1, с. 167].

В редакционной статье «Русской музыкальной газеты» от 27 февраля 1911 года, также посвящённой чествованию Палечека, оценка «Капитанской дочки» – «произведения несомненно интересного и исключительного» – в целом положительная. К лучшим страницам оперы отнесены женские партии и сцены лирического характера. Определённые «промахи» (малоблагодарная в сценическом смысле литературная основа, главенство декламации, отсутствие ярких характеристик героев) компенсируются, по словам автора, талантом режиссёра, осуществившего «постановку в наилучшем виде <...> интересную и не лишённую колорита старины» [1, с. 233–234].

Рецензия Н.Д. Бернштейна, опубликованная в газете «Санкт-петербургские ведомости» (16 февраля 1911 г.), носит выраженный негативный характер. Главные обвинения автора заключаются в несоответствии «бледного» музыкального содержания духу литературного первоисточника: «...Ни одного мотива, ни одной изящной мелодии!.. Речитатив за речитативом. <...> Автор не нашел подходящего выражения ни для изображения персона-

жей, ни для эмоционального переживания центральной фигуры пушкинской повести. «Капитанская дочка» Кюи страдает крайней анемией, и в партитуре отсутствует захватывающий пульс жизни, который бьётся в композициях с правдивым содержанием и точно переданными человеческими страстями...» [2, с. 4]. В подобном духе характеризуется опера в статье М. Иванова (газета «Новое время», 6 марта 1911 г.). Критик высказывает неудовольствие «искромсанным» либретто, не передавшим всё величие пушкинского романа, а музыкальный анахронизм партитуры «в обычно ариозно-речитативном роде автора не достигает желаемой цели: она сера и монотонна» [3, с. 4].

Ещё более резкий тон главенствует в отклике В.Г. Каратыгина на премьеру, размещённом на страницах «Русской художественной летописи». Отмечая в качестве несомненной удачи некоторые эпизоды оперы (например, ариозо Гринёва, хор пугачёвцев), декламационное совершенство музыкального письма, критик в целом даёт безапелляционную отрицательную оценку. «Возможно, что во многих сценах Кюи нарочито хотел дать образцы примитивного, псевдорусского стиля, характерного для изображаемой эпохи; <...> но вот уже Пугачёв, поющий столь же паточные ариозо, как и все прочие персонажи оперы, эта отъявленная “Вампука” – совсем невозможна и неприемлема» (цит. по: [6, с. 199]).

Кюи был в курсе полемических выпадов в сторону «Дочки», однако они его мало задевали. В письмах разным адресатам видим желание композитора познакомиться с оперой московскую публику. В результате переговоров Зимин решает включить её в ряд спектаклей, открывающих сезон 1914–1915 годов, приурочив постановку к 10-летию Московской оперы. «Капитанская дочка» прошла 17 сен-

тября 1914 года на сцене театра Солодовникова, «объединившись» с шедевром М.И. Глинки «Жизнь за царя» (ставился на два дня раньше) в своеобразную оперную дилогию, посвящённую теме противостояния врагу, смелости духа, отваге русского человека. Не стоит забывать, что меньше двух месяцев назад Германия объявила войну России, и на искусство того времени возлагались важнейшие задачи агитации, пропаганды, «подогревания» патриотических настроений. Эту мысль подтверждает заметка в газете «Обозрение театров» от 15 сентября 1915 года. В ней сообщается, что в театре Зимина состоялась генеральная репетиция «Капитанской дочки» Кюи – русской оперной новинки, не лишённой злободневности: «...подготовка гарнизона к пугачёвскому штурму и совещание офицеров в квартире коменданта Ивана Кузьмича <...>, самый штурм, трагическая гибель коменданта и помощника, отказавшихся присягнуть самозванцу, батальные краски картины – всё это теперь особенно волнует» [4, с. 8].

Опера прозвучала под управлением Е.Е. Плотникова, режиссёром-постановщиком выступил П.С. Оленин, всегда отличавшийся стремлением к созданию глубоко реалистических спектаклей, наполненных психологической глубиной. Состав солистов был подобран прекрасный, обеспечив сочинению Кюи определённый успех (выдержало 10 представлений) и получив, судя по письмам композитора, благожелательные отзывы прессы. Вместе с тем опера не стала ярким событием сезона. Нам удалось найти единственную статью под авторством Г.П. Прокофьева («Русская музыкальная газета», 1914), в которой кратко освещается московская премьера «Капитанской дочки». Рецензент, отмечая грани дарования Кюи, по-разному выраженные в его предыдущих опусах, заключает, что



«все лучшие качества письма маститого композитора мало идут к делу, чужды общего духа сюжета». То есть эпическая природа пушкинского романа оказалась «неподходящей» таланту Кюи. Хорошо поставленные в целом батальные картины (имеется в виду, прежде всего, взятие крепости) омрачены, по словам Прокофьева, «неоправданным реализмом боевых схваток не ко времени» [8, с. 752–753]. В итоге сценическая жизнь «Капитанской дочки» завершилась спектаклями Зимина, после чего она бесследно исчезла с театральных подмостков.

В журнале «Театр и рампа» [11] обнаружены уникальные фото и иллюстрации

(автор – художник В.О. Эльский), на которых запечатлены сцены с московской постановки, а также артисты спектакля (рисунки 1–3). Позволим себе привести некоторые из них.

Как показало исследование, «Капитанская дочка» стала «лебединой песней» Кюи, решившегося на склоне лет на создание большой, серьёзной оперы на русскую историческую тему. Симптоматично, что в качестве первоисточника избран Пушкин. И на то были веские причины. «Обратившись к истории Пугачёвского восстания, – пишет Ю. Сапрыгин, – Пушкин создаёт классически ясную книгу о том, что любовь и милость важнее справедли-



Рис. 1. Артисты оперы Ц. Кюи «Капитанская дочка». Театр Зимина, 1914 г.

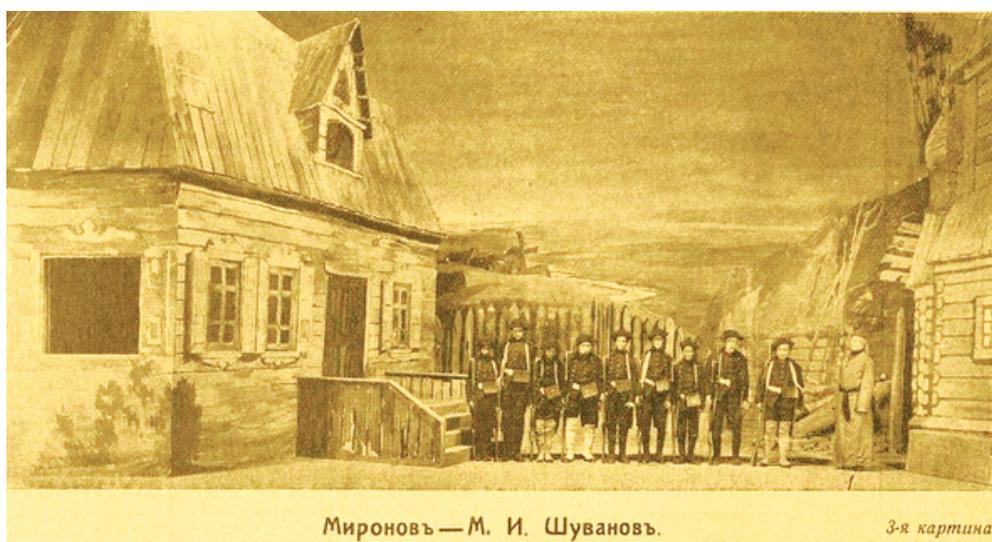


Рис. 2. Опера Ц. Кюи «Капитанская дочка». Театр Зимина, 1914 г.



Рис. 3. Опера Ц. Кюи «Капитанская дочка». Театр Зимины, 1914 г.

вого возмездия, а добрый нрав и чистое сердце спасают даже в самые жестокие времена» [10]. Эти нравственно-эстетические установки романа с «идеально романтическим сюжетом» (Д.С. Мирский), воплощающим картины русской жизни, стали, на наш взгляд, решающими для Кюи-лирика при переводе пушкинского творения в оперное пространство. Неслучаен тот факт, что к «Капитанской дочке» композитор возвращается в 1907 году, когда роман писателя неожиданно оказывается созвучным общественно-политической атмосфере России, и в данном плане произведение Кюи, прославляющее монархию, отразило консервативные взгляды части общества, к которому негласно принадлежал её автор.

Печатные отклики на спектакли «Капитанской дочки» свидетельствуют о том, что, разделившись на два лагеря, рецензенты не на шутку «скрестили перья», отразив противоречивые настроения столичной музыкальной общественности. По нашему мнению, клеймо «вампуки», которое легло на оперу Кюи, несправедливо. С одной стороны, вполне объяснимо, что

после эпического размаха «Князя Игоря» Бородина, накала драматизма в народных драмах Мусоргского, засверкавших в то время на отечественных сценах, художественная интерпретация композитором пушкинского сюжета, где просится наружу тема «народ и власть», «Пугачёв и народ», показалась критикам «пресной», неубедительной и лишённой драматической правды, а музыкальный язык виделся безнадежно устаревшим.

Однако композитор преследовал иную цель, развёртывая перед слушателем историю любви и спасения на фоне народного бунта и надвигающейся гибели. Не теряя историзма при существенных сокращениях в тексте либретто, сюжетные перипетии сочинения писателя фокусируются не на его глобальной исторической коллизии, а вокруг главных героев – Петра и Маши, проходящих непростые испытания. По сути, Кюи пишет лирическую оперу в историческом «интерьере», оставаясь верным своему творческому кредо. Не претендуя на конкуренцию с общепризнанными шедеврами в жанре исторической оперы, «Капитанская дочка», став



первым музыкальным воплощением романа Пушкина, являет собой самобытную страницу в театральной жизни России первых десятилетий XX века.

В заключение отметим, что, оказавшись в долгом забвении, две «пушкинские» оперы Кюи находят сегодня «своего режиссёра – и своего зрителя, заново открывающих философскую глубину творений

великого писателя в содружестве с талантливой музыкой» [13, с. 45]. «Пир» с конца 1990-х годов с успехом ставится на русских и зарубежных сценах. «Кавказский пленник» в 2017 году возвращён публике Красноярским театром оперы и балета. Надеемся, что и «Капитанская дочка» когда-нибудь вновь увидит свет рампы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ После «Дочки» композитор написал три детские оперы-сказки, которые не шли на профессиональных сценах, за исключением «Кота в сапогах», поставленного

в *Teatro dei Piccoli* – римском театре марионеток, или, как его называли, «Театре для маленьких» (см. об этом: [12]).

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Ч. Мариинский театр. Бенефис г. Палечека // Театр и искусство. 1911. № 8. С. 167.
2. Бернштейн Н.Д. Театр и музыка. Мариинский театр // Санкт-Петербургские ведомости. 16 февраля / 1 марта. 1911.
3. Иванов М. Прощальный бенефис О.О. Палечека // Новое время. 6 марта. 1911. С. 4–5.
4. «Капитанская дочка» // Обозрение театров. 15 сентября. 1911. С. 8.
5. Кюи Ц.А. Избранные письма / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
6. Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 225 с.
7. Петровский Е. Впечатления сезона. «Капитанская дочка» Ц. Кюи на сцене Мариинского театра // Ежегодник Императорских театров. 1911. Выпуск 2. С. 96–103.
8. Прокофьев Г.П. Концерты и опера в Москве // Русская музыкальная газета. 1914. № 40–41. С. 750–753.
9. Прощальный бенефис О.О. Палечека («Капитанская дочка», Ц. Кюи) // Русская музыкальная газета. 1911. № 8–9. С. 234–236.
10. Сапрыгин Ю. Комментарий к «Капитанской дочке» А. Пушкина // Полка. URL: <https://polka.academy/articles/497> (дата обращения: 24.11.2022).
11. Театр и рампа. 1914. № 37. С. 5–10.
12. Холодова М.В., Ершов С.С. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // ARTE. 2022. № 2. С. 25–36.
13. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. ««Пиром» я доволен, «Пир» – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 39–48.

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

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

REFERENCES

1. A. Ch. Mariiński teatr. Benefis g. Palecheka [Mariinsky Theatre. Benefit of Palecek]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1911. No. 8, p. 167.
2. Bernshteyn N.D. Teatr i muzyka. Mariiński teatr [Theatre and Music. Mariinsky Theatre]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St.-Petersburg Vedomosti]. 16 February / 1 March. 1911.
3. Ivanov M. Proshchal'nyy benefis O.O. Palecheka [Farewell Benefice of O.O. Palecek]. *Novoe vremya* [New Time]. 6 March. 1911, pp. 4–5.
4. «Kapitanskaya dochka» [“The Captain’s Daughter”]. *Obozrenie teatrov* [Review of Theatres]. 15 Sept. 1911, p. 8.
5. Kyui Ts.A. *Izbrannyye pis'ma* [Selected Letters]. Compiled by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
6. Nazarov A.F. *Tsezar' Antonovich Kyui* [Cesar Antonovich Cui]. Moscow: Muzyka, 1989. 225 p.
7. Petrovskiy E. Vpechatleniya sezona. «Kapitanskaya dochka» Ts. Kyui na stsene Mariinskogo teatra [Impressions of the Season. “Captain’s Daughter” by C. Cui at the Mariinsky Theatre]. *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov* [Yearbook of the Imperial Theatres]. 1911. Issue 2, pp. 96–103.
8. Prokof'ev G.P. Kontserty i opera v Moskve [Concerts and Opera in Moscow]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Gazette]. 1914. No. 40–41, pp. 750–753.
9. Proshchal'nyy benefis O.O. Palecheka («Kapitanskaya dochka», Ts. Kyui) [Farewell Benefit O.O. Palecek (“Captain’s Daughter,” C. Cui)]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Gazette]. 1911. No. 8–9, pp. 234–236.
10. Saprygin Yu. Kommentariy k «Kapitanskoy dochke» A. Pushkina [Commentary on A. Pushkin’s “Captain’s Daughter”]. *Polka* [Polka]. URL: <https://polka.academy/articles/497> (24.11.2022).
11. Teatr i rampa [Theatre and Ramp]. 1914. No. 37, pp. 5–10.
12. Kholodova M.V., Ershov S.S. Detskie opery Ts.A. Kyui: istoriya sozdaniya i stsenicheskaya sud'ba [Children’s Operas by C.A. Cui: History of Creation and Stage Destiny]. *ARTE* [ARTE]. 2022. No. 2, pp. 25–36.
13. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «“Piom” ya dovolen, “Pir” – vyshel!»: k 120-letiyu prem'ery opery Ts.A. Kyui [“I am Satisfied with ‘Pir’, ‘Pir’ is out!”: to the 120th Anniversary of C.A. Cui’s opera premiere]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 2, pp. 39–48.

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

Evgenia D. Sementsova, Student at the Music History Department, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru

**Н.П. САВКИНА**

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8208-1454*

С.С. Прокофьев. Балетное

Прокофьев начал писать балеты в пору самого крутого поворота в музыкальной истории жанра. Практическое приобщение его к этому искусству состоялось, когда уже были поставлены три русских балета Стравинского. Контакты с хореографами у Прокофьева бывали, как правило, трудными. Конфликты возникали на всём пути: до начала работы, после; иногда они вспыхивали совсем неожиданно.

Будет ли получен заказ, обростёт ли замысел атрибутами практического воплощения, и, соответственно, дойдёт ли дело до премьеры... А после начинались проблемы денежные.

Материалы для предлагаемой статьи были найдены в Архиве Сергея Прокофьева (SPA) в Лондоне (до 2013 года) и в месте сегодняшнего местонахождения Архива – в Отделе редкостей и манускриптов университета Колумбия (Нью-Йорк, с 2014).

Эти материалы знакомят с некоторыми эпизодами сотрудничества Прокофьева с людьми балета. В письмах возникают смысловые акценты разной природы: появляются новые сведения фактологического характера, в непривычном свете предстают факторы творческие. Документальные источники сообщают о несостоявшихся проектах Прокофьева с Идой Рубинштейн и Сергеем Городецким, о трудностях постановочного процесса «Стального скока», о содержании музыки балета «На Днепре» как его изначально понимал сам композитор.

В переписке по поводу внутренних театральных неустроенностей, трудных договорённостях с соавторами отражаются процессы культурной и художественной жизни Европы в 1920-е годы.

Ключевые слова: Русский балет С. Дягилева, Прокофьев, Г. Якулов, Л. Мясин, С. Лифарь, М. Ларионов, С. Городецкий.

Для цитирования / For citation: Савкина Н.П. С.С. Прокофьев. Балетное // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 75–88. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.075-88

NATALIA P. SAVKINA

*P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8208-1454*

S.S. Prokofiev. Around the Ballet

Prokofiev began writing ballet works at the time of the most sudden change in the genre's musical history. His active joining to this art came sometime after three Russian ballets by Stravinsky were staged. Generally contacting with choreographers was hard for Prokofiev. Conflict situations emerged constantly: before composition and after one, and sometimes they broke out into something unexpected. Will the order be received? Will the idea acquire the attributes of practical implementation?

And, accordingly, will it come to the premiere? And then the money problems were starting. The documental sources for this article had been found in the Serge Prokofiev's Archive (SPA) in London (before 2013) and in the today's archive location –in the Rare Books and Manuscripts Library of the Columbia University (New York, since 2014).

These materials introduce some episodes of Prokofiev's collaboration with workers of the ballet world. Semantic accents of a different nature emerge in the letters: new data of a factual nature appear; creative factors show up in an unusual light. Documentary sources notify Prokofiev's failed projects with Ida Rubinstein and Sergei Gorodetsky, the difficulties of staging "Steel Lope", the music content of the ballet "On the Dnieper" as the composer himself initially understood it.

In the correspondence concerning theatrical disorders, hard negotiations with the co-authors the processes of the cultural and artistic life in Europe in 1920s is reflected.

Keywords: Russian ballet of Sergei Diaghilev, S. Prokofiev, G. Iakulov, L. Miassin, S. Lifar, M. Larionov, S. Gorodetsky

Первые балетные впечатления Прокофьев получил в Московском Большом и Мариинском театрах. Хотя юный композитор и сочинил балет струек в своей опере «Ундина» (по сказке Ф. де ля Мотт-Фуке, 1904–1907), искусство танца его мало интересовало – это подчёркивает, к примеру, С. Пресс [8, с. 170]. Откровением стали дягилевские спектакли в 1914 году.

Балеты у Дягилева поражали¹ никогда не виданными прежде контрапунктами равноправных, сохранявших свою автономность искусств. Балетный спектакль нередко задумывали, фантазировали художники; живописная сторона составляла с музыкой и хореографией новое, фантастичное целое. Новаторская хореография представлялась публике эксцентричной, рядом с новизной проявлялись тенденции ретроспекции, академизма. Всё вместе производило впечатление невероятное.

Впервые побывав на спектакле «Петрушки», Прокофьев писал Мясковскому²: «Какая там музыка – одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять» [6, с. 117]³.

Контакты с хореографами, художниками, танцовщиками у композитора бы-

вали трудными; они далеко не всегда понимали друг друга. В переписке можно встретить заострённые в полемике формулировки, отголоски споров, которые бывали жёсткими и иногда приводили к последствиям в виде судебных тяжб. От «Алы и Лоллия» до советских балетов Прокофьеву приходилось объяснять, конфликтовать, он дважды судился... Несколько писем из *Serge Prokofiev Archive* (Университет *Columbia*, Нью-Йорк, в тексте статьи указаны шифры каталога *Columbia*) знакомят с контактами композитора в балетном мире, с особенностями состоявшихся и несостоявшихся проектов.

Композитора всегда, а особенно в молодости, влекло к древности, к мифологии, к звёздному христианскому космосу. В 1920-е годы он думал об этом конкретно, но не мог решить – взять ли авторские стихи религиозного содержания или тексты прямо из Библии. Об этом композитор писал, к примеру, в письме к христианскому сайентисту У.Ч. Кляйну⁴ 8 декабря 1929 г.: «... Мне очень понравились Ваши стихи, и я часто думаю, что нужно написать что-нибудь для церкви. Пока не уверен, обращусь ли я по этому случаю к стихам или буду писать музыку прямо на тексты из Библии» [9, с. 21].



Ошеломительная по звучанию и краткая по продолжительности кантата «Семеро их» впервые была исполнена через 7 лет после написания, 29 мая 1924 года, в Париже. Маленькое письмо, вернее, записка Прокофьева проливает свет на некоторые из не реализованных композитором творческих идей.

Ida Rubinstein

S-m... 24 мая 1924
Paris

Многоуважаемая Ида Львовна,

Мне очень хотелось бы, чтобы Вы присутствовали на первом исполнении моего Заклинания «Семеро их!» для соло, хора и оркестра (всего 250 человек), написанного на вавилонский текст. Пойдёт оно в четверг 29 мая в концерте Кузевицкого⁵ в Опера⁶.

Я озабочусь, чтобы Вам были присланы приглашения на концерт, пока же сообщаю Вам заранее, дабы Вы, если возможно, сохранили этот вечер свободным.

Шлю Вам сердечный привет и лучшие пожелания.

Искренне Ваш
СП⁷

Прокофьев получил от Иды Рубинштейн предложение сотрудничества, и это предложение его заинтересовало. У артистки были либреттисты: П. Демази⁸, П. Валери⁹. Композитор и его заказчица, встречаясь, перебрали несколько сюжетов: Юдифь, Вавилонская башня, храм Соломона, Семиамида¹⁰. Ида Рубинштейн искала сюжет, в котором она могла бы объединить свои способности пластической танцовщицы и драматической актрисы. 25 июня 1925 года Прокофьев записал в Дневнике: «Разумеется, роль Иды должна быть апофеозной» [5, с. 332].

Рассматривали они и постановку балета на музыку Скифской сюиты, вернув, таким образом, идею танцевального воплощения музыке, в качестве основы для балетного спектакля отвергнутой

Дягилевым. К этому замыслу был привлечён даже Александр Николаевич Бенуа. Ни один из этих проектов не был реализован, только Макс Терпис¹¹ поставил в Берлине в 1927 году балет на музыку «Скифской сюиты» Прокофьева. Композитор постановку не одобрил, однако балет Терписа (он назывался «Освобождённые») положил начало целому ряду сценических воплощений музыки когда-то забракованного Дягилевым сочинения.

Балет «Стальной скак» знаменит, помимо музыки, своей сценографией, автором которой был Георгий Якулов¹², приглашённый Дягилевым из СССР. Приступая к сценическому воплощению балета (это было летом 1925 г.), Якулов, увлекавшийся идеями конструктивизма, ясно представлял себе образы будущего спектакля. У него, разработавшего сценографию такой темы уже давно, было объёмное видение образов балета. Во время работы над сценарием они с Прокофьевым приготовили, по сути, не только оформительскую, но и режиссёрскую экспликацию. Сочиняя некоторые номера балета, композитор часто озвучивал придуманные художником образы, которые ему в рассказах Якулова очень понравились. При этом у Прокофьева были дополнительные требования, и он писал Дягилеву 4 февраля 1926 года: «Если у Вас будет балетмейстер из России, то ради Бога следите за ним, чтобы он не превратил этого заключения в апофеоз большевизму, что было бы большою неосторожностью, за которую мне, как соучастнику в либретто, придётся отдуваться больше всех» [3, с. 64].

Дягилев хотел пригласить на постановку и режиссёра – Мейерхольда¹³, который, однако, отказался. В качестве хореографа импресарио предполагал Б. Нижинскую¹⁴; однако хореограф многих постановок Дягилева в 1926 г. покинула труппу, под-



сделает это плохо. Я телеграфировал Дранишникову²⁷ – он ответил, что с удовольствием приехал бы, но его не пускает Экскузович²⁸. Как Вы думаете, удобно ли, чтобы я телеграфировал Экскузовичу, прося его отпустить Дршка [Дранишникова – Н.С.], и не получу ли я на мою просьбу отказ?

Сообщите мне Ваше мнение поскорее, так как если Дранишников приехал бы, то надо, чтоб к 3 июня самое позднее.

Жму Вашу руку.

Ваш²⁹

Мясину,
Лондон.

Serge Prokofieff
5, av. Frémiet,
Paris, XVI.
13.VI.1927

Многоуважаемый Леонид Фёдорович,
При сем прилагаю бюллетень Общества Авторов.

Будьте добры подписать его и кроме того парафировать³⁰ направо в углу, под распределением процентов. Возвратите его мне немедленно по вышеуказанному адресу заказным письмом, после чего я дам его подписать Якулову и внесу в Общество Авторов.

Уважающий Вас

[Справа внизу в квадратных скобках приписка карандашом]:

[55 % + 15% + 30%]

Прк Якл Мяс

[Еще ниже карандашом]:

Не дошло

14 июня
Получено 16 июня

Serge Prokofieff,
с/o Guaranty
Trust Co,
3, rue des Italiens,
Paris IX
Prince's Theatre, London
W C 1 14 июня

Дорогой Сергей Сергеевич,
Я ждал Вас в субботу 11-го в театре, чтобы закончить вопрос о правах на Pas d'acier. Я говорил с Якуловым, он не мог принять 2/12.

Как советовал Ballot³¹, я согласился на следующее разделение:

Прокофьев 40/00

Якулов 30/00

Мясин 30/00

Затем, я передал об этом разделении [Monsieur Ballot? – Н.С.], который согласился быть арбитром в этом деле – и он нашёл эти условия приемлемыми для всех трёх авторов – что он может подтвердить если понадобится письменно. Если Вы согласны со мной и Якуловым на это последнее разделение, то будьте добры заполнить бюллетень авторов и переслать его мне для подписи. Получив его обратно, Вы и Якулов его подпишете и передадите Monsieur Ballot.

Жму Вашу руку

Леонид Мясин

P.S. Для ускорения я посылаю Вам под-писанный мною бюллетень.

Mr. L.Massine,
Prince's Theatre,
Shaftesbury Avenue,
London W.C.1

Serge Prokofieff,
Villa "Les Phares",
Saint Palais sur
Mer,
Charente Inférieure,
France.
2/VII. 1927

Многоуважаемый Леонид Фёдорович,

В ответ на Ваше письмо от неизвестной даты, поспешу Вам напомнить, что все мои переговоры с Вами носили характер лишь предварительный и осведомительный, причём каждый раз я оговаривался, что не считаю себя вправе предпринимать какие-либо решения без предварительного согласия Якулова.

По Вашем отъезде из Парижа, Ваши проекты подверглись энергичной критике со стороны Якулова, доводы которого показались мне основательными. Вследствие этого, а также ввиду того, что истечение сроков грозило нам всем остаться без тантьемы, я счёл необходимым присоединиться к Якулову.

Уважающий Вас³²

Якулову
Paris

St. Palais
12 VII 1927

Дорогой Георгий Богданович,
Шлю Вам привет с берега моря.

Скок шёл в Лондоне 4 июля с бурным успехом!

Если Вам интересно, то пришлю Вам копии английской прессы³³, которая, как помнится, ругалась. Вы же с Вашей стороны не

забудьте прислать статью Луначарского³⁴ и рижскую. Мясин пишет мне дерзкие письма.

Сердечный привет Вам с супругой от нас обоих.

Ваш С³⁵

Якулову
Paris

St. Palais
29 июля 1927

Дорогой Георгий Богданович,

Посылаю Вам несколько вырезок из английской прессы о постановке «Стального Скока».

Предложение Таирова³⁶ очень интересно³⁷, но я сейчас не могу дать ему ответа. Попросите его сообщить мне его адрес. Не забудьте, что Дягилев согласен возратить мне права на постановку «Скока» в СССР только в том случае, если его попросит о том Луначарский³⁸.

Лучшие приветы Вам и Наталии Юльевне³⁹ от жены и меня.

Ваш⁴⁰

Hotel Normandie,
7, rue de l'Échelle,
Paris, I.
I Ноября 1927 г,

Serge Prokofieff,
5, Avenue Frémiet,
Paris XVI.

Многоуважаемый Леонид Фёдорович,

Вежливая форма Вашего письма, которую **Вы** наконец нашли нужным избрать, явилась для меня приятной новостью. Спешу поэтому ответить на него.

Вам вероятно угодно видеть меня на предмет авторских гонораров «Стального Скока». К сожалению, я должен напомнить Вам, что в этом деле замешано третье лицо, а именно Г.Б. Якулов, находящийся в настоящее время в Тифлисе. Вести какие-либо переговоры в его отсутствие совершенно бесполезно: мой гонорар тесно связан с его гонораром отношением трёх частей к одной /я имею музыкальную долю и половину сюжетной против половины сюжетной доли, которую имеет Г.Б. Якулов/, а потому всякое изменение в моей доле повлечёт соответствующее изменение в его доле. Ввиду же того, что долю Г.Б. Якулова в его отсутствие трогать нельзя, то и мою долю нельзя подвергать изменениям, а вследствие этого какие-либо переговоры в отсутствие

Г.Б. Якулова совершенно бесполезны. Не говоря уже о том, что он, очень недовольный переменах в задуманном им сюжете⁴¹, перед отъездом категорически заявил, что своей позиции ни в коем случае не изменит.

Разрешите посоветовать Вам принять в данном случае положение в том виде, в каком оно создано, а впредь заранее и в точной форме выговаривать Ваши условия.

Уважающий Вас⁴²

Балет стал громким событием, хотя нельзя игнорировать голос режиссёра труппы Дягилева С. Григорьева: «С удивлением я отметил, что Дягилев без особых переживаний воспринял относительный его провал» [4, с. 192].

Г. Якулову,
Москва

Serge Prokofieff,
5, Avenue Frémiet,
Paris XVI.
25 июня 1928 года.

Дорогой Георгий Богданович,

Вот уже три месяца, и я не имею от Вас ответа на моё письмо, а потому, на всякий случай, посылаю Вам его копию. Хорошо бы покончить с разделом авторских прав «Стального Скока», который между прочим продолжает пользоваться большим успехом. В течение июня он четыре раза шёл у Дягилева в Париже, а теперь Дягилев отправился в Лондон, где тоже будет давать его. В Монте Карло «Стальной Скок» не шёл, а за парижские спектакли (за оба сезона) на Вашу долю приходится приблизительно 4.000 франков. Крепко жму Вашу руку.

Ваш

[Приписка Прокофьева]: Приложено письмо от 26 марта 1928 г.⁴³

Вскоре после смерти Дягилева 24-летний Серж Лифарь⁴⁴ (1904–1986) был приглашён директором Гранд Опера Жаком Руше⁴⁵ возглавить балетную труппу театра. Первой работой нового хореографа в этом театре был заказанный им Сергею Прокофьеву балет, действие которого про-



исходит на Украине. Прекрасный по музыке балет не стал самым удачным музыкально-драматическим произведением, поскольку авторы с самого начала как-то не собрались разработать целостный, законченный сюжет. При этом киевлянин Лифарь (на могиле танцовщика написано: *Serge Lifar de Kiev* – Лифарь из Киева) задумал спектакль с автобиографической основой, это утверждает, к примеру, исследователь творчества Прокофьева Д. Нис [7, с. 285]. Прокофьев писал разнохарактерную музыку, которая стала основой для сцен встречи, ревности, драки, любовной сцены. Первоначально балет назывался «Воскресный вечер», позднее он получил имя «На Днепре», во французском варианте – “*Sur le Borysphène*”.

9 ноября 1930 года Прокофьев писал В. Дукельскому⁴⁶: «Слышавшие музыку балета (Нувель⁴⁷, Сувчинский⁴⁸ и Лифарь) хвалят его и находят следующим шагом после «Блудного сына» [8, с. 270]. При этом сентябрьское письмо Лифаря показывает, что Прокофьев демонстрировал музыку балетмейстеру до окончания работы и что он шёл на переделки по просьбе последнего.

28. IX. 1930 В. Bruton [Hotel - ?]
L.W.1

Дорогой Сергей Сергеевич,

Шлю Вам привет и моё горячее желание поскорее Вас повидать и послушать Ваше произведение. Как подвинулась работа? Как удалась увертюра и женская вариация? Надеюсь, сократили повторение и немного переделали?

Пишите.

В Париже буду в начале ноября.

Целуйте Вашу любезную супругу и наследников.

Искренне Ваш

Сергей Лифарь

Проект либретто, который предложил Прокофьев и заадресовал Лифарю, интере-

сен помимо отдельных моментов (Утопленница! Ирреальный номер!) тем, что эту сюжетно-образную схему разработал после сочинения музыкального материала сам композитор.

[Текст либретто и схемы балета напечатан на машинке, кое-где есть вставки рукой Прокофьева – такие, как первое предложение]:

Проект либретто для балета, предложен мною 8 января 1931, и отвергнут.

I картина

1. Увертюра, Занавес поднимается в половине увертюры. Задумчивый танец белой девушки, которая проходит через сцену и уходит (I минута).

2. Встреча Сергея и Ольги, бурно-страстная. Появляются с разных сторон, как будто им трудно было друг до друга добраться. Появление бородачей, которые относятся критически к общению Ольги с Сергеем. Бородачи исчезают. Влюблённые, не заметив их появления, возобновляют танец.

3. Взамен бородачей, из той же кулисы появляются шесть подруг Ольги, которые затевают игры, во время которых разобщают Ольгу с Сергеем и уводят её.

4. Сергей один в задумчивости. Из глубины сцены приближается белая девушка, которая в своём танце выражает несмелую и безнадёжную любовь к нему. Сергей её не замечает. Она уходит.

5. Появление всего кордебалета парами: парни с девками.

В середине номера девушки стараются привлечь Лифаря общими танцами, но неудачно. В конце номера появляется новая партия, среди них Ольга.

6. Увидев Ольгу, Сергей танцует свою вариацию. В конце вариации в танец вступают все (м.б. врываются бородачи и вновь уводят Ольгу).

ВТОРАЯ КАРТИНА.

7. *Pas de deux* бородача с Ольгой и его грубое ухаживание (м.б. вновь появление шести девок, как в III номере, т. к. в оркестре появляется тема из этого номера). Сергей подглядывает из сеновала и в негодовании убегает за помощью.

8. Вариация Ольги, из которой видно, что она предпочитает Сергея.

9. Появление Сергея с товарищами на вагонетках.

10. Драка. Сергей побеждён только благодаря тому, что врывается ватага бородачей с длинной верёвкой, которые и связывают его. Сцена пустеет.

11. Появляется белая девушка и освобождает его из пут.

Её короткий радостный танец, в надежде, что Сергей наконец её заметит.

[От руки:] Un dimanche soir
Воскресный вечер
[Un] soir de dimanche

12. В это время товарищи Сергея, которые выкрали Ольгу, приводят её. Сергей радостно бросается к ней, парни уходят, и Сергей, обнявшись с Ольгой, уходят вглубь, а белая девушка печально следует за ними.

Январь

СХЕМА БАЛЕТА

I картина:

1. Мягко-лирическая увертюра	1 ½ минуты
[от руки:] Отец – более лирически	
2. Pas de deux – комната – pas de deux	2 ½
3. Утопленница – материал из десятого номера, а также аккорды из соло Лифаря	1
3а. Большой ансамбль: Спесивцева ⁴⁹ и женщины, затем мужчины. Музыка широкая, реальная (после ирреального предыдущего номера).	5
4. Лифарь соло, с «Москвой»	2
II картина	
5. Отец соло и Pas de deux отца со Спесивцевой (носит её и становится в позу; ловелас; не любовный номер)	2
6. Соло Спесивцевой, на 6/8, сочинённое раньше	2 ½
7. Лифарь и женщины, До-мажор, на 3/2/	2
8. Ссора.	1 ½
9. Балерина из Орéга (лирический гротеск)	2
10. Лирика наверху	2 ½
Финал, с кульминацией и тихим уходом.	2 ½

27 ½ минут⁵⁰

Поставлен балет был, подобно «Стальному скоку», не сразу. Нижеследующее письмо отмечает одну из вех процесса.

Сергею Лифарю, 5, rue Valentin Haüy.
Париж. Paris-XV.
Ségur 88-60.
6 Апреля 1931

Дорогой Сережа,

Из дальних странствий возвратясь, очень хотел бы повидать Вас и узнать, что творится за кулисами. Кстати, издатель извещает, что клавиш «Воскресного Вечера» уже

награвирован⁵¹ и что завтра я получу корректуру. Поэтому необходимо установить су-титры⁵², а для этого – встретиться Вам, Валечке и мне.

Обнимаю. Позвоните.
Ваш⁵³

Лифарю,
Париж

Villa des Pins Parasols
Sainte Maxime (Var)
2 октября 1932 г.

Милый Сережа,
Ваше письмо от 27 сентября получил на Ривьере, где предполагаю пробыть ещё дней десять.



В этом сезоне я буду наезжать в Париж только урывками и на очень короткие сроки, т.к. предвидится много концертов вне Франции и поездки в СССР и в Америку. Ввиду того, что контракты уже подписаны, я могу с точностью установить те дни, которые я проведу в Париже. Вот они:

От 16 до 23 октября,

От 2 до 10 ноября,

От 8 до 12 или 15 декабря (в зависимости от того, когда отходит мой пароход в Нью-Йорк).

Самое удобное, чтобы последние репетиции «Днепра» и премьеры состоялись между 2 и 10 ноября.

Шлю Вам наилучшие пожелания.

Ваш

Премьера состоялась 16 декабря 1932 г., критики отзывались вяло. [2, с. 73].

По окончании работ случилась неприятность: Лифарь отказался выплачивать причитающуюся композитору часть гонорара. Согласно предварительной договоренности между соавторами, 20% причитались Лифарю, 20% – М. Ларионову за сценическое оформление, 60% – автору музыки. Из этих долей они договорились выплатить Нувелю небольшую часть каждый. «С Лифарём я не мог снестись, так как он недавно нагрубил мне и отказался выплачивать деньги, которые должен за свой заказ», – из письма Прокофьева В. Нувелю от того же числа, что и письмо Ларионову, 3 марта 1933 г.⁵⁴ Позднее Прокофьев судился с Лифарём – а в его лице и с Гранд-опера – и свои деньги получил.

Сотрудничество Прокофьева с М.Ф. Ларионовым⁵⁵ более всего известно по изысканному лубку «Сказки про Шута, семейных шутов перешутившего». Но и для балета, поставленного Лифарем, М. Ларионов делал декорации, Н.С. Гончарова⁵⁶ – сценические костюмы.

[М.Ф.Ларионову] Serge Prokofieff,
5, rue Valentin Haüy
Paris XV.
3 Марта 1933.

Monsieur Michel Larionov,
16, Rue Jacques Collot,
Paris VI.

Дорогой Михаил Фёдорович,
Вчера я был в Société des Auteurs Dramatiques⁵⁷, rue Ballu, где выдача оказалась довольно мизерной: за шесть спектаклей «Борисфена» на всю братию вышло 2.504 фр. 90 с. Из них 20%, т.е. 501 фр., выданы Лифарю, а остальные мне. Следовательно, я Вам должен тоже 501 фр., но так как Вы согласились уступить Нувелю четвертую часть, то за вычетом 125,25 Вы имеете получить 375,75, на какую сумму при сём прилагаю чек.

Настоящим подтверждаю, что при последующих получениях от Société des Auteurs, rue Ballu, за представления Борисфена, я буду производить с Вами такой же расчёт, при условии, что спектакли будут даны в Ваших декорациях.

Крепко жму Вашу руку. Привет Наталии Сергеевне, надеюсь, что она поправляется.
Ваш

Счета авторского общества я держу в Вашем распоряжении и покажу Вам при свидании⁵⁸.

Письмо бывшему соавтору балета «Ала и Лоллий» С.М. Городецкому⁵⁹ поясняет дневниковая запись Прокофьева от 18 ноября 1929 г., в которой упоминается встреча с литератором в Москве: «Он говорит о либреттах, захватывает меня, я прошу присылать, не хочу агитки, антирелигиозных выпадов и беру право перекраивать» [5, с. 735].

Прошло три месяца.

Городецкому
Москва

Поезд 11 Февраля
1930

Дорогой Городецкий,
Если вышлете либретто в самых первых
числах марта, то адресуйте так: с\о Н&J.

Если же позднее, то:

Grand Edition Musical,

так как 25 Марта я выеду из Америки
в Париж.

Пишу Вам с границ Мексики, в поезде,
по дороге в Калифорнию⁶⁰.

Шлю Вам привет.

Ваш⁶¹

... Не видевший Советской России парижанин Прокофьев сочинил «большевистский» «Стальной скак». Переехав из Па-

рижа в СССР, он написал балет французский – «Золушку». Неисповедимые пути творческих процессов в столкновениях внутренних импульсов и внешних воздействий привели к незыблемой данности: зафиксированным композитором нотным текстам, воплощение которых развивается опять в броуновском движении разнонаправленных потоков. Быть может, собранные по крупицам сведения о создании балетов окажутся полезными кому-то из хореографов в их интерпретации музыки Прокофьева.

Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение опубликовать архивные материалы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – импресарио, организатор выставок русской живописи в Европе, Исторических русских концертов в Париже (1907), Русских сезонов, создатель труппы «Русский балет» (1911). По его заказу Прокофьев написал балеты «Ала и Лоллий» (не поставлен, переработан в «Скифскую сюиту», 1915), «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» (1-я ред. – 1915, 2-я ред. – 1920, пост. – 1921), «Стальной скак» (1925, пост. 1927), «Блудный сын» (1928, пост. 1929).

² Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950) – композитор, музыкальный критик, педагог. Автор 27 симфоний. Особой музыкально-исторической ценностью обладает обширная переписка Прокофьева и Мясковского.

³ Письмо Прокофьева Мясковскому из Лондона от 12/25 июня 1914 г.

⁴ Клейн У.Ч. (Klein Warren Charles) – христианский целитель, поэт.

⁵ Кусевицкий Сергей Александрович (1874–1951) – русский дирижёр, контрабасист, основатель Русского музыкального издательства (РМИ, 1909). В Париже (с 1920 г.) организовал «Концерты Кусевицкого» (1921–

1929). В 1924 возглавил Бостонский симфонический оркестр (США). Первый исполнитель ряда сочинений Прокофьева.

⁶ Премьера Кантаты в Париже прошла с огромным успехом. Прокофьев придавал этому сочинению особое значение. Он считал, что, написав «Семеро их», создал новый жанр – «заклинание» и не соглашался с термином «кантата». В 1933 году Российское музыкальное издательство опубликовало вторую редакцию «Семеро их»; прямо на нарядной обложке издания Прокофьев зачеркнул слово *кантата* и написал под ним: *халдейское заклинание*. Слово *заклинание* в письме к И. Рубинштейн также свидетельствует о его предпочтении.

⁷ ID: SPA_2617

⁸ Демази, Поль (1884–1974) – бельгийский и французский драматург.

⁹ Валери Поль (1871–1945) – французский поэт, философ.

¹⁰ Балет-мелодраму «Семирамида» в 1931 г. написал А. Онеггер, пост. 1933 г., «Гранд-Опера».

¹¹ Терпис Макс (Пфистер) (1889–1958) – швейцарский танцовщик, хореограф, психолог.



¹² Якулов Георгий Богданович (1884–1928) – художник, график, один из ярчайших представителей авангарда.

¹³ Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) – русский театральный режиссёр, актёр, педагог. Теоретик и практик театрального гротеска. В разное время режиссёр театра Комиссаржевской, Александринского, Мариинского театров, Оперной студии-театра К.С. Станиславского. С 1920 по 1938 глава Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда (ГосТиМ). 20.06.1939 арестован в Ленинграде во время подготовки физкультурного праздника с музыкой С.С. Прокофьева. Казнён. Реабилитирован посмертно (1955).

¹⁴ Нижинская Б.Ф. (1891 – 1972) – русская балерина, хореограф, балетмейстер, педагог.

¹⁵ Голейзовский К.Я. (1892–1970) – русский и советский артист балета, балетмейстер, педагог.

¹⁶ Мясин Леонид Фёдорович (1896–1979) – русский танцовщик, хореограф «Русских сезонов». Постоянный сотрудник С.П. Дягилева. Г. Якулов подверг критике многие (хотя и не все) постановочные идеи балета, недоволен он был и распределением гонораров за балет.

¹⁷ Неизвестно, кого имеет в виду Якулов.

¹⁸ Дягилев приехал в Париж 7 октября, и Прокофьев в этот же день играл ему «Стальной скок».

¹⁹ Лукомский Георгий Крескентьевич (1881–1952) – русский акварелист, график, краевед, историк архитектуры.

²⁰ Ларионов Михаил Фёдорович (1881–1964) – русский художник, сценограф, график.

²¹ Мимолетное участие Эренбурга в создании балета свелось к предложенной им идее локации 1 картины – вокзал.

²² Что касается Мейерхольда, то опасения Якулова были напрасны: он отказался быть режиссёром этой постановки, вероятно, наметив такую возможность для себя в СССР – и, как хорошо известно, стремился быть постановщиком «Стального скока» в Большом театре. Во всяком случае, в апреле 1926 года

он отправил Якулову письмо на служебном бланке своего театра: Уважаемый товарищ, По целому ряду причин не могу согласиться на предложение г-на Дягилева (Париж) срежиссировать в его предприятии. С уважением В. Мейерхольд. Опубл.: [1, с. 199].

²³ Бассет – порода собак.

²⁴ ID:SPA_3669.

²⁵ ID: SPA_4743.

²⁶ Дезормьер Роже (1898–1963) – дирижёр, композитор. В 1925–1929 гг. был главным дирижёром антрепризы Дягилева. Все-таки он дирижировал мировую премьеру «Стального скока» 7 июня 1927 г. в театре Сары Бернар.

²⁷ Дранишников Владимир Александрович (1893–1939) – дирижёр, пианист, товарищ Прокофьева по Петербургской консерватории. Во время исполнения Первого фортепианного концерта на выпускном экзамене в Петербургской консерватории аккомпанировал автору на втором рояле, и Прокофьев был в восторге от такого «оркестра». Будучи главным дирижёром ГАТОБ, осуществил постановку оперы «Любовь к трём апельсинам» (преьера – 18.02.1926).

²⁸ Эскузович Иван Васильевич (1883–1942) – управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда.

²⁹ ID:SPA_4801.

³⁰ Парафировать – предварительно подписать договор в доказательство одобрения выработанного соглашения.

³¹ Неизвестное лицо.

³² ID :SPA_4921.

³³ Среди европейских и американских газет и журналов, написавших о «Стальном скоке» – Observer, 10 February 1927; The Daily Telegraph 5 July 1927; Musical America 16 July 1927; La Revue Musicale 9 Juillet 1927, Daily Express, 5 July 1927; Musical Times 68 (1 August 1927). The Times (1 July 1927); The Daily Telegraph (5 July 1927), Empire News, 10 July 1927. Eastern Daily, 6 July 1927. Evening News, 5 July 1927. Le Temps, 15 Juin 1927.

Comoedia, 9 Juin 1927. Excelsior, 9 Juin 1927 и многие другие.

³⁴ Луначарский написал о балете статью под названием «Политика» и «публика» (из

парижских впечатлений), опубликованную в журнале «Красная панорама», 1927, № 33. Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, нарком просвещения.

³⁵ ID:SPA_4946.

³⁶ Таиров А.Я. (1885–1950) – русский, советский актёр и режиссёр. В Москве на Тверском бульваре создал Камерный театр (1914), которым затем руководил до 1949 года. Для поставленного им спектакля «Египетские ночи» (1934) и для непоставленного «Евгений Онегин» (1936) Прокофьев написал музыку.

³⁷ Очевидно, что Якулов передал Прокофьеву предложение А.Я. Таирова, которое пока неизвестно.

³⁸ У Дягилева было исключительное право на произведение сроком на три года.

³⁹ Жена художника Наталия Юльевна Шифф.

⁴⁰ ID:SPA_4964.

⁴¹ По поводу изменений, сделанных Мясным, Прокофьев записал в Дневнике 4 июня 1927 года: «... Мясин ушёл от нашего сюжета совершенно напрасно» [5, с. 565].

⁴² ID: SPA_5150.

⁴³ ID:SPA_5639. Письмо, о котором упоминает Прокофьев, в архиве не сохранилось.

⁴⁴ Лифарь Серж (Сергей Михайлович Лифарь, 1904–1986) – артист балета, балетмейстер, теоретик танца, коллекционер. В 1920-е годы ведущий солист «Русского балета» Дягилева.

⁴⁵ Руше Жак (1862–1957) – режиссёр, театральная деятельность; с 1914 по 1944 директор Гранд-опера.

⁴⁶ Дукельский Владимир Александрович (псевд. Вернон Дюк; 1903–1969), русский композитор и литератор, ученик Б.Л. Яворского и Р.М. Глиэра. В 1919 покинул Россию; в 1920-х жил в Париже, творчески общался с С.П. Дягилевым, С.С. Прокофьевым, П.П. Сувчинским. С 1929 его деятельность была связана с Америкой.

⁴⁷ Нувель Вальтер Фёдорович (1871 – 1949) – музыкант-любитель, организатор концертов, музыкальных вечеров и выставок объединения «Мир искусства», член редакции

журнала объединения. Позднее был секретарем С.П. Дягилева, написал его биографию (не издана). Принимал участие в разработке плана балета, позднее, когда было решено изменить название «Воскресный вечер» на что-нибудь более поэтичное, предложил обратиться к древнегреческому названию реки Днепр, которую очень любил Лифарь. Так родилось французское название балета: “Sur le Borysphène”.

⁴⁸ Сувчинский Петр Петрович (1892–1985) – философ, музыковед, пианист, педагог. Вместе с А. Римским-Корсаковым в 1915–1917 издавал в Петрограде журнал «Музыкальный современник». В эмиграции возглавлял издательство «Евразия» (в Берлине и Париже, с 1922). Автор труда «Век русской музыки».

⁴⁹ Спесивцева Ольга Александровна (1895–1991) – русская балерина, прима-балерина Мариинского театра, сотрудничала с Русским балетом Дягилева. В 1924–1932 годах – ведущая балерина Парижской оперы. С 1939 года – в США. Спесивцева репетировала эту партию, но в спектаклях балета танцевала солистка Гранд-опера Камилла Бос.

⁵⁰ ID:SPA_8146-8147.

⁵¹ Музыка балета «На Днепре» (авторское переложение для фортепиано) издана Российским музыкальным издательством в 1932 году,

⁵² Су-титры или субтитры – текстовые комментарии, ремарки, отмечающие развитие сценического действия.

⁵³ ID:SPA_8439.

⁵⁴ ID: SPA_10619.

⁵⁵ Ларионов Михаил Фёдорович (1881–1964) – русский художник, график, сценограф. Создатель концепции лучизма (1912 год). С 1915 года вместе с женой, Наталией Гончаровой, жил во Франции. Сотрудничал с антрепризой Дягилева, Гранд-опера.

⁵⁶ Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962) – русская художница, представитель русского авангарда. Оформляла спектакли труппы С. Дягилева. В 1920 году написала портрет Прокофьева.

⁵⁷ Сейчас общество называется *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de Musique*



(Общество писателей, композиторов и музыкальных издателей) и располагается по адресу: 10, rue Chaptal.

⁵⁸ ID: SPA_10618.

⁵⁹ Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) – поэт, переводчик. Был автором

либретто первого, отвергнутого Дягилевым, балета Прокофьева «Ала и Лоллий».

⁶⁰ Поездка в США: 24 декабря 1929 – 4 апреля 1930.

⁶¹ ID:SPA_7236.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В. Новые материалы из зарубежных архивов. Очерк II. «Стальной скок» – в документах и письмах его создателей // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 193–202.
2. Волконский С. Балет у Дягилева. «На Борисфене» / вступ. заметка и публ. Н. Хабарова. («Последние новости», Париж, 1932 год, 20 декабря) // Советская музыка. 1991. № 4. С. 71–73.
3. «Гневно жму Вашу руку...» / публ. Е. Дейч, вступ. ст. и комм. И. Нестьева // Советская музыка. 1991. № 4. С. 61–64.
4. Григорьев С.Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993. 383 с.
5. Сергей Прокофьев. Дневник. Ч. 2: 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 с.
6. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 598 с.
7. Nice D. Serge Prokofiev. From Russia to West. 1918 – 1935. New Heaven and London: Yale University Press. 2003. 416 p.
8. Press D. St. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. 2nd edition. Routledge, 2016. 328 p.
9. Savkina N. The significance of Christian Science in Prokofiev's life and work // 3 Oranges Journal. 2005. No. 10, pp. 19–23.

Об авторе:

Савкина Наталия Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8208-1454**, nsavkina@mail.ru

REFERENCES

1. Varunts V. Novye materialy iz zarubezhnykh arkhivov. Ocherk II. «Stal'noy skok» – v dokumentakh i pis'makh ego sozdateley [New Material from Foreign Archives. Essay II. “Steel Skok” – in Documents and Letters of Its Creators]. *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2000. No. 2, pp. 193–202.
2. Volkonskiy S. Balet u Dyagileva. «Na Borisfene». Vstupitel'naya zametka i publikatsiya N. Khabarova. («Poslednie novosti», Parizh, 1932 god, 20 dekabrya) [Ballet at Diaghilev. “On the Borisphene”. Introductory note and publication by N. Khabarov. (“The Last News”, Paris, 1932, 20 December)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 4, pp. 71–73.
3. «Gnevno zhmu Vashu ruku...». Publikatsiya E. Deych, vstupitel'naya stat'ya i kommentarii I. Nest'eva [“Angrily I Shake Your Hand...”. Publication by E. Deitch, introductory article and commentary by I. Nestiev]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 4, pp. 61–64.
4. Grigor'ev S.L. Balet Dyagileva. 1909–1929 [Diaghilev's Ballet. 1909–1929]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1993. 383 p.
5. *Sergey Prokofiev. Dnevnik. Chast 2: 1919–1933* [Sergey Prokofiev. Diary. Part 2: 1919–1933]. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 p.
6. *S.S. Prokofiev i N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovskiy. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977, 598 p.

7. Nice D. Serge Prokofiev. *From Russia to West. 1918 – 1935*. New Heaven and London: Yale University Press. 2003. 416 p.
8. Press D. *St. Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. 2nd edition. Routledge, 2016. 328 p.
9. Savkina N. The Significance of Christian Science in Prokofiev's life and work. *3 Oranges Journal*. 2005. No. 10, pp. 19–23.

About the author:

Natalia P. Savkina, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8208-1454**, nsavkina@mail.ru





Е.Э. ЛОБЗАКОВА

*Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-0502-0954*

Знаменная монодия в условиях современной камерно-инструментальной композиции: опыты А. Шнитке

Древнерусский распев, осуществляя многовековую трансмиссию в отечественной культурной традиции, неизменно демонстрирует свой неисчерпаемый аксиологический и художественный потенциал. Освещаемые в статье камерные опусы Альфреда Шнитке – Гимн I для виолончели, арфы и литавр и Второй струнный квартет – являются первыми опытами обращения композитора к интонационности знаменного распева и позволяют выявить целый спектр специфических художественных приёмов «переинтонирования» цитируемых первоисточников в ткани светской камерно-инструментальной композиции, устройство которой обусловлено поиском точек соприкосновения средневекового и современного типов музыкального мышления. Рассматривая произведения как своеобразную творческую лабораторию, в которой формируются принципы подхода Шнитке к адаптации распева в новых жанрово-стилевых условиях, автор приходит к выводу об особой смысло- и текстообразующей функции знаменной монодии в новом художественном объекте. Её влиянием охватываются разные уровни поэтики целого, начиная от самых глубинных, связанных с постижением своеобразия национального интонационно-ладового мышления, и заканчивая структурно-композиционными и драматургическими решениями. В процессе анализа также выявляются разнообразные типы диалогических связей между текстом-источником и вновь создаваемым на его основе художественным объектом: от введения обиходного распева в хорошо распознаваемом виде до диффузного взаимопроникновения авторских стилистических средств и отдельных параметров (интонационных, ладовых, синтаксических) первоисточника.

Ключевые слова: отечественная музыкальная культура XX века, Альфред Шнитке, камерно-инструментальная музыка, знаменный распев, религиозное, светское, древнее в современном, адаптация, цитирование.

Для цитирования / For citation: Лобзакова Е.Э. Знаменная монодия в условиях современной камерно-инструментальной композиции: опыты А. Шнитке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 89–97. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.089-097

ELENA E. LOBZAKOVA

*Rostov State Conservatory named
after S.V. Rachmaninov, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-0502-0954*

Znamenny Monody in the Contemporary Chamber Instrumental Composition Context: A. Schnittke's Experiences

Znamenny Monody by performing centuries-old transmission in the Russian cultural tradition invariably demonstrates its inexhaustible axiological and artistic potential. The chamber opuses by Alfred Schnittke: "Hymn I for Cello, Harp and Timpani" and "The Second String Quartet" covering in the article are the composer's first experiences in using echoes chant intonation and allow reveal a whole range of specific artistic techniques of "reintonating" of the cited primary sources in the context of a secular chamber composition the structure of which is determined by searching for medieval and contemporary types contact points of musical thinking. Considering the works as a kind of creative laboratory where Schnittke's principal attitude to adapting the chant in new genre and style conditions are formed, the author comes to a conclusion about the special semantic and text-forming function of Ancient Russian monody in new art object.

Its influence covers different levels of poetics in the whole, starting from the most profound ones, connected with discovering the peculiarities of national intonation and melodic thinking and finishing with structural-compositional and dramaturgical solutions.

The analysis also reveals diverse types of dialogical links between the source text and the artistic object created anew on its basis: from introduction of everyday chant in a well-recognized form up to the diffuse interpenetration of the author's stylistic means and separate parameters (intonation, harmony, syntactic) of the primary source.

Keywords: the 20th century Russian musical culture, Alfred Schnittke, chamber music, echoes chant, religious, secular, ancient in modern, adaptation, quotation.

Православное церковное пение, являясь самодостаточной «корневой» основой русской музыки, одновременно выступает в качестве вневременной национально-художественной формы, актуализирующей в последующие эпохи. Транслируя комплекс существенных духовно-эстетических характеристик (онтологизм, соборность, каноничность, символизм), церковная монодия проявляет себя как динамический конструкт, музыкальная лексика и семантическое поле которого поддаются переосмыслению в процессе создания на его основе новых, очень разноликих в функциональном, стилевом и жанровом отношениях

образцов. Её рецепция становится той «объединяющей интонацией», на которой выстраивается целая линия музыкально-стилевого контрапункта отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века.

Стратегии, которые используют авторы в процессе адаптации древнерусского распева, глубоко индивидуальны, обусловлены стилевыми параметрами, а также теми жанрово-композиционными и функциональными условиями, в которых он обретает новую жизнь. Тем не менее эта многомерная палитра художественных методов может быть «свёрнута» в два основных направления, определяемых целевой



установкой композитора. Первое из них – *реконструктивное* – направлено на воссоздание первоисточника и реализуется, как правило, в рамках религиозно-обрядовой практики: во-первых, в многочисленных опытах переложений и гармонизаций, как знаменного распева, так и более поздних разновидностей монодии (киевской, болгарской, греческой); во-вторых, в сочинениях, стилистически близких первым, отмеченных стремлением сохранить певческое молитвенное устройство посредством освоения поэтики и стилистики распева. Другой творческий метод его использования – *реинтерпретирующий* – предполагает свободную, эвристическую трактовку первоисточника, который привлекается в качестве средства для выражения авторской концепции¹. Его вторичное бытие в новых функциональных условиях, как правило, это духовно-концертные и светские композиции, решает сложные образно-смысловые и коммуникативные задачи и формирует открыто диалогическую природу таких художественных опытов.

Попытки типологизировать² это многомерное явление бесспорно способствуют выявлению его существенных закономерностей, позволяют выявить динамику развития. Однако, в конечном итоге, они заведомо приводят к упрощению художественной реальности, не позволяют оценить как разнообразие авторских методов «перинтонирования» артефакта средневековой духовно-музыкальной культуры в современной композиторской практике, так и уникальность каждого отдельного творческого решения. Значительный интерес представляют те из них, которые были созданы в числе первых в отечественной музыке второй половины XX века и открыли галерею целого ряда художественных экспериментов такого рода, дифференцируемых и по масштабам заимствований

православных песнопений, и по степени их проникновения и влияния в тексте. Это опыты Г. Уствольской, Ю. Буцко, С. Слонимского³ и, конечно, А. Шнитке – композитора, универсализм мышления которого, впитавшего всё богатство мировых и отечественных культурных традиций, а также процессы активной художественной коммуникации со смыслами, жанрами, текстами той или иной эпохи не раз становились и ещё будут становиться объектом внимания музыковедов.

Знаменный распев и, шире, отечественная церковно-певческая традиция составляет одну из существенных граней диалогического пространства мастера, один из «маршрутов» постижения им музыкально-стилевого историзма. Наиболее последовательно он проявился в сочинениях, созданных Шнитке в течение 1970–1980-х годов: Четыре гимна (1974–1979), Второй струнный квартет (1981), Три духовных хора и Четвертая симфония (оба произведения – 1984), Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци (1986), «Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения (1988). Лишь в двух из названных опусов композитор обращается к постижению художественной логики знаменного распева, которую сам Шнитке называл «феноменальной» и «проявлением великой силы» [4, с. 68], через цитирование: Гимн I для виолончели, арфы и литавр и Второй струнный квартет дают возможность выявить целый спектр оригинальных художественных приёмов адаптации монодийных первоисточников в ткани светской камерно-инструментальной композиции. Представляется закономерным, что именно в двух хронологически первых сочинениях этой группы композитор обращается к цитированию – пройдя опыт «вживания в архаическую интонационную логику» [там же, с. 129], освоив лексику распева, в дальнейшем Шнитке

скорее близок к моностилистике (термин Г. Григорьевой)⁴, к тонким внутрителистическим ассимиляциям, в которых монодия выступает как код, высвечиваясь в символической глубине интонирования музыкальных образов. Ещё одна интересная траектория в освоении композитором древнерусской монодии – это движение от камерных жанров, в которых молитвенное слово присутствует неизреченно, скрываясь в бессловесности инструментального начала, к более органичной среде хоровой музыки *a capella* в Концерте для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци и «Стихах покаянных».

Первый опыт «прочитывания» древнего распева был озаглавлен композитором «Гимн I для виолончели, арфы и литавр» во многом под влиянием цитируемого первоисточника⁵ – трёхголосного гимна «Святый Боже» в расшифровке М. Бражникова⁶, играющего в поэтике целого роль смысло- и текстообразующего стержня. Оригинальный инструментальный состав – очевидная примета современной композиционной техники с её интересом к открытию новых горизонтов в тембровой области – с одной стороны, создаёт архаизированный колорит звучания. С другой – максимально удаляет от идеи воссоздания образа храмового пения, особенно учитывая ведущую «мелодическую» роль в изложении распева ударного инструмента и зачастую «немелодическую» – виолончели, чьё пиццикато с мгновенным угасанием звука атомизирует его целостность. Однако постепенно, в процессе развития, это пустотное акустическое пространство обретает плоть: первоначальная темброво «бестелесная» монодия разрастается фактурно, наполняется выразительностью виолончельного голоса вплоть до достижения эффекта «хоризации», воссоздающего звукообраз хорового многоголосия, в тембровом реше-

нии воплощающего идею «индивидуальное – соборное».

На основе той же идеи постепенной концентрации извлекаемых из первоисточника, своего рода «конспекта», принципов интонационной, ладовой и структурной организации, Шнитке выстраивает всё движение музыкальной материи Гимна. При этом важную конструктивную роль в композиции играет принцип «образа и подобия» – один из основополагающих в храмовом искусстве. Подражание главному образцу, но не тождественность с ним, заложено и в форме целого, пять вариаций которой – этапы постепенного собирания темы распева, и в оригинальном ладовом решении, осуществляемом через выявление «кода» обиходного лада и преобразование параметров авторских ладовых структур в соответствии с ним. К решению этого вопроса Шнитке подошёл с аналитических позиций: инстинкт творца соединился с научно-теоретическим осмыслением проблемы освоения церковно-певческой традиции в светской музыке и рациональным подходом к отбору и комбинированию различных средств современной композиторской техники, используемых для реализации этого художественного задания⁷. Композитор формирует собственную модальную систему из сцепленных равнотипных тетракордов, взяв за основу тетракорд $a - b - c^l - d^l$, на котором построен «верх» троестрочия «Святый Боже». Эта ладовая единица становится конечной целью, её достижение в момент наиболее полного проведения гимна в финальной вариации составляет основную идею. Цепочку восхождения к ней образуют тетракорды той же структуры, формирующие лад, во многом повторяющий структурные закономерности обиходного – деление на трикорды-согласия, квартовость строения составного звукоряда, неоктавность (см. Схему 1).



Схема 1.

Cis – D – E – Fis	Fis – G – A – H	H – c – d – e	e – f – g – a	a – b – c ¹ – d ¹
первое проведение темы	второе проведение темы	третье проведение темы	четвёртое проведение темы	пятое и шестое проведения темы

Таким образом, тетрахорд становится системой отсчёта в проекции на горизонталь. В организации же вертикальных звукокомплексов, которые в виде своеобразных инструментальных ритураделей звучат на гранях вариаций, на первый план выходит принцип максимального непересечения с тонами тетрахордов. По словам композитора, «аккорды должны были прозвучать как нечто гармонически другое, чем окружающая ткань, как внеладовое – аккорды – пятна внеладового развития» [8, с. 69]. Эти пятна, чередуясь с проведением темы, с одной стороны, размывают опорный ладовый стрезень. С другой, именно достигаемый контраст горизонтальных структур и вертикальных, антитеза структурно неоформленной, «доладовой» материи и предельной в своей простоте и логичности тетрахордовой оси и создаёт динамику движения «сюжета о сотворении лада» в Гимне.

Второй сюжет – «о сотворении темы» – также разворачивается композитором по оси восхождения от смутного образа цитируемого гимна, абрис которого намечается в первой вариации, через его нивелирование в процессе развития, к новому обретению утраченной идеи – звучанию темы-эталона в финале. В первой вариации, в блуждающем движении, словно прощупывающей настройку виолончели, постепенно просвечивается контур распева, получающий достаточную отчетливость к концу вариации. Однако второе проведение – с расширением и сжатием интервальной структуры распева, третье – с рассечением исходных контуров резкими изменениями регистра, чет-

вертое и пятое – с арпеджированными дополнениями, превращающими мелодию гимна в экзальтированную импровизацию, постепенно формируют образ деструкции и хаоса. Процесс неустанного накопления динамики, количества голосов, расширения диапазона, усложнения контрапунктической и тембровой техники, искажений темы снимается только при её шестом проведении, дословно цитирующем первоисточник. Как концептуальное отвлечение от других сторон бытия, отрыв от сложных координат предшествующего развития воспринимается появление «лика» идеальной темы в хоровых арфовых вертикалях, замыкая движение этой инвертированной формы к образу православной молитвы.

Второй струнный квартет Шнитке открывает новый спектр художественных приёмов адаптации распева в ткани светской инструментальной композиции, устройство которой обусловлено поиском точек соприкосновения средневекового и современного типов музыкального мышления. Вновь обращаясь в поиске интонационно-тематических идей к «Образцам» Н. Успенского, композитор интерпретирует первоисточники в рамках «инородных» по отношению к ним форм и принципов развития, реализуя с их помощью религиозно-философскую концепцию мемориального опуса⁸. Её смысловое ядро – преодоление экзистенциального переживания смерти через запечатление продолжающегося пути бессмертной человеческой души к вечному, к Свету, к покою – может быть выражена словами русского философа И. Ильина: «Наша земная

смерть есть не что иное, как наше сверхземное рождение» [5, с. 50].

Во Втором квартете сопряжение древнерусской певческой традиции и стилевого пространства музыки XX века порождает не только сложную диалектику древнего / современного, традиции / новации. Складывающаяся антитеза – своеобразное стилевое «двуязычие» – становится стержнем конфликтной драматургии: формулируется контраст разных типов музыкального мышления – органике древнего мелоса противопоставляется образ деструкции, вызвучивающийся современными музыкальными средствами. Однако, в отличие от многих произведений других композиторов, в том числе и проанализированного Гимна I самого Шнитке, в которых знаменитый распев интерпретируется исключительно в тесной связи с образами просветления, преображения, гармонии и максимально разведён с противоположным, негативным интонационно-драматургическим полюсом, в анализируемом опусе интонационность древней монодии пронизывает противоположные грани образного пространства квартета, которые могут быть обозначены как сфера голошения-причета и сфера смиренной скорби.

Механизмы работы «с чужим словом» в обозначенных двух сферах разнятся. Пользуясь терминологией М. Арановского, их можно определить как: вариацию – максимально лексически приближенную к заимствуемому материалу (в сфере смиренной скорби), и деривацию, предполагающую глубокую и многостороннюю его трансформацию, выходящую за рамки простого реконструирования образца⁹. В качестве примера, иллюстрирующего первый подход, можно привести кодетту I части Квартета, в которой звучит окончание трёхголосного гимна «Будимя Господне», коду II части и реминисценцию IV части на том же самом матери-

але. Максимальным стремлением к сохранению первоначального интонационного облика напева отмечены также первое проведение темы в III части с погласицей на «Господи воззвах» и первый раздел IV части на гимне «Иже херувимы». В этих примерах распев присутствует эксплицитно, зримо, с чёткими и устойчивыми гранями: его рельефность в авторском контексте обеспечивается и сохранностью интонационного облика, и особым типом «подсвечивающей» монодию фактуры, имитирующей хоровую, и сохранностью грамматической структуры оригинала (в «Иже херувимы»).

Второй подход – деривация – представлен у Шнитке множеством решений, позволяющих композитору «конвертировать» артефакт средневековой духовно-музыкальной культуры в авторский стиль, соединив тем самым «своё» и «чужое» в «единое». Во-первых, это гармоническая модификация через приспособление модальной диатоники распева к хроматической тональности посредством системы полутоновых повышений при движении вверх и понижений при движении вниз (начальная фраза I части). В ряде эпизодов к этому методу добавляется каноническая разработка материала, в результате которой возникающее наложение звуковых линий в сумме с оригинальными тембровыми эффектами и полиритмией рождает яркий сонорный пространственный эффект в звучании (уже упоминавшаяся начальная фраза I части и эпизоды II части). Четыре рефранных проведения II части, которые составляют полную цитату гимна «Иже херувимы», оставляют ощущение двойственности: мнимая динамика и устремлённость арпеджированных «вихревых» фигур гасится, с одной стороны, их же механической повторяемостью, с другой – статичностью самого цитируемого напева, акцентированного в разное время на пиках фигураций.



Траектория сквозного драматургического развития к кульминационному финалу Квартета, мажорная «хоровая» кода которого знаменует просветление и покой, решается композитором через постепенное разрастание сферы сдержанной скорби, изживающей экспрессивные плачевые восклицания. В максимальном приближении если не к букве, то к духу православной панихиды, в чередовании псалмодированного чтения-пения священнослужителя, хоровых молитвенных ответов и плачевых стенаний выстраивается траектория движения к заключительному проведению стихир «Господи воззвах», символизирующему приятие неизбежного и смирения.

Таким образом, авторские стратегии адаптации древнерусского распева у Шнитке глубоко индивидуальны; они обусловлены теми содержательно-смысловыми задачами, которые решает композитор в каждом из анализируемых

сочинений. Несмотря на разность решений – неконфликтного, монодраматургического – в Гимне I, построенном на продвижении распева посредством вариационной разработки, и, напротив, остроконфликтного – в Квартете, приводящего к выходу в новое качество после изживания негативной плачевой сферы, цитированные источники оказывают значительное воздействие на организацию внутреннего устройства музыкальной ткани. В сложной диалектике индивидуально-авторской поэтики и литургического мелоса, динамике удаления и приближения к оригиналу рождаются уникальные художественные решения, демонстрирующие неисчерпаемые возможности древнерусской монодии, позволяющие ей выступать инструментом символического осмысления различных онтологических и аксиологических реалий в новых историко-культурных контекстах.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Детальную характеристику феномена реинтерпретации даёт в своей диссертации П. Волкова, трактуя его как творческий акт, в результате которого первоисточник, послуживший «точкой опоры» в работе композитора, воспроизводится на уровне элемента новой художественной системы и подвергается переосмыслению [2].

² Попытка выстроить типологию форм сопряжения древнерусского распева и авторского текста была предпринята автором статьи. См.: [6].

³ В непосредственной хронологической близости от произведений Шнитке находятся «Композиция для флейты-пикколо, тубы и фортепиано» Г. Уствольской (1970–1971), в которой композитор использует погласицу 1-го гласа с псалмом «Господи воззвах»; опыты Ю. Буцко – «Полифонический концерт на темы русского знаменного распева» (1969),

симфония-сюита «Древнерусская живопись» (1970) и «Евхаристический канон на древнерусскую знаменную тему» (1971), где автор цитирует знаменные песнопения из рукописей XVI–XVII веков в расшифровке М. Бражникова, Н. Успенского, М. Рахмановой; сочинения С. Слонимского – «Драматическая песнь» (1973) с Херувимской из рукописи XVIII века и стихирой на Рождество Богородицы из рукописи конца XVII века, используемых в качестве главной и побочной партий сонатной формы, и «Симфонический мотет» (1975), где песнопение «Слава» («Родился еси яко сам восхотел...») 2-го гласа выполняет роль первой темы (из пяти) полифонической мотетной композиции.

⁴ В своей известной работе Г. Григорьева трактует моностилистику, пронизанную «живым ощущением “связи времен”, соприкосновением в сфере множественных,

но бесконтрастных аллюзий» как этап, переходящий на смену «политенденциям», с характерным для них сопоставлением контрастных стилистических единиц [3, с. 22].

⁵ Об этом говорит сам Шнитке в беседе с Д. Шульгиным, конкретизируя: «это гимны [имеется в виду весь цикл из четырех Гимнов. – Е. Л.] не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны» [8, с. 71].

⁶ Расшифровка содержится в труде Н. Успенского «Образцы древнерусского пев-

ческого искусства», первая редакция которого была опубликована в 1968 году, вторая – в 1971 [7, с. 165].

⁷ Как известно, до Шнитке концепцию авторского «обиходного» звукоряда предложил Ю. Буцко, апробировав её в своём «Полифоническом концерте» (1969).

⁸ Квартет посвящен памяти безвременно ушедшего режиссёра, сценариста и актрисы Ларисы Шепитько.

⁹ Более подробно о двух методах см.: [1, с. 293].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале музыкального искусства XX века): автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2009. 50 с.
3. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1985. 208 с.
4. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2014. 320 с.
5. Ильин И.А. Религиозный смысл философии. М.: АСТ, 2007. 58 с.
6. Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 7–14.
7. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1971. 354 с.
8. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). М.: Деловая лига, 1993. 114 с.

Об авторе:

Лобзакова Елена Эдуардовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-0502-0954**, lel-22@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Volkova P.S. *Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale muzykal'nogo iskusstva XX veka): avtoreferat dissertatsii... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.09* [Reinterpretation of an Artistic Text (in Twentieth-Century Music): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.09]. Saratov, 2009. 50 p.
3. Grigor'eva G.V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylistic Problems of Russian Soviet Music in the Second Half of the Twentieth Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 208 p.
4. Ivashkin A.V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2014. 320 p.



5. Il'in I.A. *Religioznyy smysl filosofii* [The Religious Meaning of Philosophy]. Moscow: AST, 2007. 58 p.
6. Lobzakova E.E. Drevnerusskiy raspev i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo: tipologiya sopryazheniy [Early Russian Chant and Contemporary Compositions: A Typology of Conjugacy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2020. No. 1, pp. 7–14.
7. Uspenskiy N.D. *Obraztsy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Examples of Early Russian singing art]. Leningrad: Muzyka, 1971. 354 p.
8. Shul'gin D.I. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke (Besedy s kompozitorom)* [The Unknown Years of Alfred Schnittke (Conversations with the Composer)]. Moscow: Delovaya liga, 1993. 114 p.

About the author:

Elena E. Lobzakova, Ph.D (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-0502-0954**, lel-22@mail.ru.



И.В. БАХМУТОВА, В.Д. ГУСЕВ, Л.А. МИРОШНИЧЕНКО

Институт математики

им. С.Л.Соболева (ИМ СО РАН), г. Новосибирск, Россия

ORCID: 0000-0002-7777-2311

ORCID: 0000-0003-3185-532X

ORCID: 0000-0003-0127-5826

Количественные оценки допустимой вариативности в задаче нотолинейной реконструкции знаменных песнопений

Работа посвящена исследованию вариативности знаменного распева, которая оказывает сильное влияние на результаты нотолинейной реконструкции знаменных песнопений. Развиваемый авторами подход к компьютерной поддержке процесса дешифровки древнерусских знаменных песнопений основан на использовании двознаменных певческих рукописей, в которых мелодия записана знаменами и нотами с привязкой к старославянскому тексту. Сложность дешифровки связана с многозначностью соответствия «знамя – нота», весь спектр которой представлен в электронных азбуках знаменного распева, созданных авторами данной статьи. Отметим, что указанная в них количественная информация об интерпретации знамен уникальна и весьма важна при дешифровке знаменных песнопений. Было замечено, что даже в одноимённых песнопениях одного гласа из разных рукописей один и тот же слог старославянского текста может распеваться по-разному, и наоборот, одинаковый распев может быть записан разными знаменами. Такую вариативность на знаменном и нотолинейном уровнях, выявляемую при сравнении одноимённых песнопений одного гласа из разных двознаменников, можно отнести к разряду допустимого варьирования. Данная работа посвящена количественному и качественному исследованию допустимой вариативности. Подчёркивается, что эти результаты взаимосвязаны с оценками точности алгоритмов дешифровки, разработанных авторами.

Ключевые слова: знаменный распев, двознаменники, нотолинейная реконструкция, редакционное расстояние, выравнивание, допустимое варьирование.

Для цитирования / For citation: Бахмутова И.В., Гусев В.Д., Мирошниченко Л.А. Количественные оценки допустимой вариативности в задаче нотолинейной реконструкции знаменных песнопений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 98–106. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.098-106



**IRINA V. BAKHMUTOVA, VLADIMIR D. GUSEV,
LUBOV A. MIROSHNICHENKO**

S.L. Sobolev Institute of Mathematics, Novosibirsk, Russia

ORCHID: 0000-0002-7777-2311

ORCHID: 0000-0003-3185-532X

ORCHID: 0000-0003-0127-5826

Permissible Variability Quantitative Estimates in the Problem of the Znamenny Chant Note Line Reconstruction

The article is devoted to investigating the znamenny Chant variability which has a strong influence on the results of the Znamenny Chant Note Line Reconstruction. The approach to the computer support of deciphering the ancient Russian Znamenny Chant process, developed by the authors is based on using dvoznamenniks, where the melody is written both in neumes and in notes and ties in an Old Slavonic text. The complexity of deciphering is due to the polysemy of the “neumes – note” correspondence, all repertoire of which is presented in the electronic alphabets of the znamenny chant, developed by the authors of this article. The quantitative information of the neumes interpretation indicated in these alphabets is unique and extremely important for deciphering of Znamenny Chants. It was discovered that even in the chants with the same names (“odnoimennykh”) from one echos (glas) but from different manuscripts, the same syllable of the text may be sung variously and, on the other hand, the similar chant can be written with the other neumes. Such a variability on the Znamenny and Note Line level, revealed under comparing one znamenny “odnoimennykh” chants from different manuscripts, can be attributed to the category of a “permissible variability”. This work is devoted to a quantitative and qualitative studies of the permissible variability. It is emphasized that the results are interconnected with the accuracy estimates of deciphering algorithms, developed by the authors.

Keywords: znamenny chant, dvoznamenniks, note line reconstruction, edit distance, alignment, permissible variability.

Проблема перевода древнерусских церковных песнопений в современное нотное представление остаётся актуальной в медиевистике и в настоящее время. Попытки расшифровать эту, по словам Д.С. Лихачёва, «молчащую культуру» предпринимались такими выдающимися медиевистами, как М.В. Бражников [5], В.М. Металлов [7], а также современными медиевистами, например, С.Г. Зверевой [6], М.Г. Школьник [11] и др. [1, 8].

Работы, связанные с использованием компьютера для дешифровки знаменных песнопений, авторы начали по инициативе Шиндина Б.А. (01.01.1942–

10.12.2018) – музыковед, заслуженного деятеля искусств РФ, член-корреспондента САН ВШ (2005), проректора по научной работе (1984–2012 гг.) Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки [3, 10].

Сложность дешифровки обусловлена многозначностью соответствия «знамя – нота» [2]. Знамя может иметь множество нотных интерпретаций, отличающихся друг от друга интервально-ритмическими характеристиками и/или высотой. И, наоборот, одна и та же нотная интерпретация может быть записана разными знаменами. Весь спектр многозначно-

сти соответствия «знамя – нота» отражён в построенных авторами электронных азбуках знаменного распева [4], доступных на сайте Института математики (<http://math.nsc.ru/AP/znamena/index.html>). Известные авторские азбуки, например, В.М. Металлова, Л.Ф. Калашникова и другие (см., например, «Певческие азбуки Древней Руси» Д.С. Шабалина [9]) не содержат количественной информации о вариантах распева каждого знамени, которую можно и следует использовать в процессе дешифровки.

Тематически близкие двознаменники в одинаковых гласах содержат значительное количество «одноимённых» песнопений с идентичными старославянскими текстами. Однако сопоставление этих песнопений друг с другом обнаруживает в них значительную вариативность как на знаменном, так и нотолинейном уровнях. Такая вариативность носит «допустимый» характер. Целью работы является получение количественных оценок допустимой вариативности на основе анализа одноимённых песнопений одного гласа из разных певческих рукописей. Важно подчеркнуть, что полученные оценки сопоставимы с точностью разработанных авторами алгоритмов дешифровки знаменной нотации [14].

1. Поиск и выравнивание одноимённых песнопений

Среди имеющихся у авторов и уже закодированных ранее рукописей темати-

чески близкими являются двознаменные Октоихи конца XVII – начала XVIII века (РНБ, г. СПб, Соловецкое собрание, шифры 618/644, 619/647 и Q1188), они и послужили исходным материалом для исследования. Каждое песнопение в них представлено знаменным, нотным и старославянским текстами.

Рисунок 1 иллюстрирует характер «допустимых» разночтений на мелодическом уровне между одноимёнными песнопениями из одного гласа разных Октоихов. В первой строке представлен фрагмент песнопения «На стиховне. Слава и ныне. Богородичен» (глас 1, 619/647). Во второй строке – одноимённое песнопение из Октоиха 618/644. Можно видеть, что первым двум нотам соответствуют близкие, но формально разные знамена, и, наоборот, пятое и шестое знамена распеваются по-разному. Такой аспект многозначности может считаться проявлением допустимого варьирования. Дальше пойдёт речь о получении количественных оценок варьирования именно такого типа.

На первом этапе проводится сопоставление старославянских текстов из разных певческих рукописей для выявления одноимённых песнопений. Далее для каждой пары одноимённых песнопений вычисляется редакционное расстояние. Для произвольных символьных последовательностей $A = a_1, a_2, \dots, a_m$ и $B = b_1, b_2, \dots, b_n$ оно определяется как минимальное число допустимых («редакционных») операций, не-



Рис. 1. Сравнение фрагментов песнопений «На стиховне. Слава и ныне. Богородичен» из разных Октоихов.



обходимых для перевода А в В [15]. В качестве редакционных операций обычно фигурируют «замена», «вставка» и «устранение» символа. Применительно к знаменным песнопениям эти операции являются осмысленными. Замены часто возникают в группах близких знамен, например, кадансовых, таких как «статья простая» (♩), крыж (†), «статья с крыжем» (♩†) и т. п. Сложнораспеваемые знамена могут быть заменены конкатенацией более простых, так появляются вставки и делеции.

Для вычисления редакционных расстояний и их аналогов в разных прикладных областях (компьютерная лингвистика, молекулярная биология, теория связи и т. д.) разработано множество алгоритмов, основанных на использовании техники динамического программирования (см., например, [12, 13]). Под символом в нашем случае понимается составная пара: «знамя и его интерпретация (цепочка нот)». Определение и алгоритм вычисления «редакционного» расстояния модифицированы авторами так, чтобы одновременно учитывались оба представления (и знаменное, и нотное).

На следующем шаге осуществляется попарное выравнивание последовательностей, соответствующих одноимённым песнопениям. Смысл выравнивания на содержательном уровне состоит в размещении последовательностей одна под

другой таким образом, чтобы совпадающие элементы, по возможности, занимали одинаковые позиции и минимизировался суммарный отрицательный эффект, создаваемый наличием различий (замен, вставок и делеций).

На рисунке 2 приведён пример выравнивания двух фрагментов песнопения «Антифон второй» первого гласа из Октоихов 619/647 и 618/644. В примере и далее используется кодировка высоты нот ступенями обиходного звукоряда GAHcdefgabCD [5], где символ «с» соответствует ноте «до», а длительности нот кодируются символами 1, 2, 2., 4, 4., 8 (1 – o, 2 – o, и т.д.).

Здесь наблюдаем: совпадение на знаменном и нотном уровне в шестом, седьмом и восьмом компонентах (столбцах); замену кадансового знамени (девятый столбец); различия в четвёртом и пятом компонентах на обоих уровнях (и знаменном, и нотном); замену роспева двух знамен (♩ и ♩) роспевом составного знамени «запятой с переводкой» (♩), приводящую к «делеции» (второй и третий столбцы); а также замену нотной интерпретации знамени ♩ в первом столбце.

В каждом компоненте выравнивания, представленного двумя знаменами и их нотными интерпретациями, возможны следующие ситуации: совпадают и знамена, и нотные интерпретации (обозначим

♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	†
g4e4f4e4	d2	e4f4	g2.f4	e4f4	g2	e4f4d4	e1	d1
ти	бо		же	да	по	ю		тя.
♩	♩	—	♩	♩	♩	♩	♩	♩
e4d4e4d4	d2e4f4		g1	g4f4	g2	e4f4d4	e1	d1
ти	бо		же	да	по	ю		тя.

Рис. 2. Фрагмент выравнивания песнопения «Антифон второй» (Сол. 619/647 – первая строка; вторая строка – его аналог из Сол. 618/644).

этот вариант z+n+); совпадают знамена, различаются их интерпретации (z+n-); совпадают нотные интерпретации, отличаются знамена (z-n+); не совпадают ни знамена, ни их интерпретации (z-n-, сюда же включаются позиции выравнивания, соответствующие вставкам и делециям). Так как в выравнивании используются реальные рукописи, то рассогласования (последние три случая) относятся к категории допустимого варьирования.

2. Описание эксперимента и обсуждение его результатов.

Результаты продемонстрируем на примере двознаменных Октоихов Сол. 618/644 и Сол. 619/647. Комбинация любого из них с Октоихом Q1188 даёт сопоставимые результаты. В эксперименте используется по 21 одноимённому песнопению для каждого из 8 гласов.

В выравниваниях роспевов одноимённых песнопений конкретного гласа фиксировалось число позиций, относящихся к разным ситуациям. Суммарные результаты по одноимённым песнопениям каждого гласа представлены в таблице 1.

Из таблицы 1 видно, что (см. строку [z+n+]) большая часть позиций выравниваний одноимённых песнопений совпадает как на знаменном, так и на нотном уровнях. Их доля от общего числа знамен в песнопениях каждого гласа в среднем составляет порядка 70% (см. последнюю строку в таблице 1).

Из возможных типов несоответствий, представленных в трёх первых строках таблицы 1, во всех гласах (за исключением восьмого) незначительно доминирует вариант (z-n+) – совпадение нотных интерпретаций у разных знамен (см. вторую строку таблицы 1). Отметим, что наряду с уже упомянутой взаимозаменяемостью кадансовых (статья ⲛ , крыж ⲛ , статья с крыжем ⲛ) знамен при записи половинных нот (особенно e2) часто вместо крюка светлого (ⲛ) используется крюк мрачный (ⲛ) или стопица (ⲛ).

В таблице 2 приведены количественные данные о наиболее характерных случаях разночтений в интерпретации отдельных знамен (z+n-) из выравненных одноимённых песнопений гласа 1 в Октоихах

Таблица 1. Типы и количественные оценки вариативности одноимённых песнопений

	Глас 1	Глас 2	Глас 3	Глас 4	Глас 5	Глас 6	Глас 7	Глас 8
z+ n-	113	93	81	104	132	156	131	147
z- n+	179	148	169	230	204	165	163	135
z- n-	130	147	126	163	153	155	149	198
z+ n+	1136	887	930	1144	1167	931	990	923
сумма	1558	1275	1306	1641	1656	1407	1433	1403
++%	72,9	69,6	71,2	69,7	70,5	66,2	69,1	65,8

Табл. 2. Примеры разночтений в интерпретации отдельных знамен из одноимённых песнопений гласа 1

№	Название знамени	Знамя	z+ n-	z+ n+	Самые частые замены		
					619/647	618/644	Кол-во
1	Стопица с очком	ⲛ	22	128	d4H4	d4c4	8
2	Голубчик борзый	ⲛ	14	111	c4e4	d4e4	10
3	Стопица	ⲛ	10	142	d2	e2	7
4	Палка	ⲛ	9	50	f2	e4f4	7
5	Скамеица мрачная	ⲛ	7	20	f4g4	e4g4	5
6	Статья простая с подвёрткой	ⲛ	7	41	d8c8H4c4H4	d4H4e4H4	2
					a4g2.	a4g2	2



618/644 и 619/647. В пятом столбце ($z^+ n^+$) для сравнения указано число «согласованных» позиций выравнивания, в которых этому же знамени соответствуют одинаковые нотные интерпретации.

Здесь большинство знамен имеют по несколько вариантов замены роспева, в таблице приводятся только самые частые с указанием числа их встречаемости.

Три первых знамени (L_+ , \grave{a} , L) в таблице 2 относятся к категории наиболее высокочастотных единиц знаменного роспева. Им соответствуют и наиболее высокие показатели «числа разночтений». Наблюдается корреляция между частотой встречаемости знамени и стабильностью его роспева: чем выше частота, тем менее стабилен роспев. Однако есть и исключения: высокой стабильностью обладает «статья простая» (♩) – доминирующий кадансовый элемент в структурах попевочного типа. В его роспеве в разных Октоихах отмечено лишь одно разночтение при 68 совпадениях. Достаточно стабильный роспев в гласе 1 имеют многие среднечастотные знамена, такие как «статья светлая» (♩♩), «статья закрытая малая» (♩), подчашие мрачное (♩), запятая с крыжем (♩^\dagger) и др.

По результатам обработки остальных гласов для каждого из них также выделены лидирующие по числу разночтений (нестабильные по роспеву) знамена. Анализ этих данных приводит к следующим выводам:

– наиболее часто разночтения возникают при трактовке стопицы с очком (L_+). В большинстве случаев вариативность в роспеве знамени связана с изменением интервальной структуры (например, замена нисходящей терции на нисходящую секунду);

– на втором месте по числу разночтений фигурирует «скамеица мрачная» (♩) или она же с оттяжкой (♩). Здесь

вариативность чаще проявляется в замене восходящей секунды на восходящую терцию, но встречается и замена роспева двумя звуками на один звук. Разночтения неоднократно возникают также и при трактовке «змийцы со статьёй» (♩) (гласы 3, 4, 7) и чашки (♩);

– большинство допустимых разночтений, независимо от того, связаны ли они с изменением интервальной или ритмической структуры, носят «минимальный» характер. Это изменение либо интервала (например, $f4g4 - e4g4$; $g2.e4 - g2.d4$), либо длительности (например, $f4 - f2$; $d2.c4 - d1d2c2$);

– среди «нестабильных» знамен мало «одногогласостепенных», то есть состоящих из одного звука;

– просматривается неслучайная связь между гласами 2 и 6, фиксируемая одинаковой заменой роспева ($d2c4 - d2.c4$) «скамейцы с оттяжкой» (♩). Для других пар параллельных гласов (1 и 5, 3 и 7, 4 и 8) столь явных связей не наблюдается.

Итак, тематически близкие церковные певческие книги, в частности, Октоихи конца XVII – начала XVIII века, содержат значительное количество «одноимённых» песнопений. Они демонстрируют значительную вариативность на знаменном и нотолинейном уровнях, которая, очевидно, носит «допустимый» характер. Целью работы являлось получение количественных оценок «допустимой» вариативности. В закодированных вручную Октоихах выбраны одноимённые песнопения одного гласа (каждого из восьми); разработана и реализована схема попарного сравнения («выравнивания») одноимённых песнопений с использованием техники динамического программирования; выделены компоненты выравнивания с разночтениями на знаменном и/или нотолинейном уровне; получены количественные оценки вариативности.

Показано, что при выравнивании одноимённых песнопений наблюдается совпадение на обоих (знаменном и нотном) уровнях примерно у 70% позиций. Приблизительно такую же точность демонстрируют алгоритмы дешифровки беспометной нотации, разработанные авторами [14]. Соответственно, число различий между реконструированными и реальными песнопениями сопоставимо

с числом различий между одноимёнными песнопениями из исходных рукописей. Это позволяет высказать предположение, что большинство отклонений реконструированного текста от реального можно отнести к разряду допустимого варьирования.

Работа выполнена при поддержке программы фундаментальных научных исследований РАН, проект № FWNF-2022-0015.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г.В. К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 96–103.
2. Бахмутова И.В., Гусев В.Д., Титкова Т.Н. Компьютерный анализ древнерусских двознаменников: многозначность соответствия «знамя–нота» и «нота–знамя» // Искусственный интеллект и экспертные системы (Вычислительные системы). Вып. 157. 1996. С. 68–100.
3. Бахмутова И.В., Гусев В.Д., Титкова Т.Н., Шиндин Б.А. Дешифровочный подход к анализу древнерусских песнопений // Анализ последовательностей и таблиц данных (Вычислительные системы). Вып. 150. 1994. С. 107–130.
4. Бахмутова И.В., Гусев В.Д., Титкова Т.Н., Шиндин Б.А. Электронные азбуки для нотолинейной реконструкции знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 14–21.
5. Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков. М.: Музгиз, 1949. 104 с.
6. Зверева С.Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII–XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 73–89.
7. Металлов В.М. Азбука крюкового пения. М.: Синод. тип., 1899. 130 с.
8. Плавская Е.Л. Роль печатных азбук знаменного пения в системе подготовки старообрядческих музыкально-педагогических кадров начала XX века // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2017. № 9 (186). С. 46–51.
9. Шабалин Д.С. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово: Кузбассиздат, 1991. 211 с.
10. Шиндин Б.А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2004. 398 с.
11. Школьник М.Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 301 с.
12. Beretta S. Algorithms for Strings and Sequences: Pairwise Alignment // Encyclopedia of Bioinformatics and Computational Biology. Elsevier, 2019, pp. 22–29.
13. Cormen T.H., Leiserson Ch.E., Rivest R.L., Stein C. Introduction to Algorithms. 4th ed. Chapter 15: Dinamic programming. MIT Press and McGraw-Hill, 2022, pp. 359–413.
14. Gusev V.D., Bakhmutova I.V., Miroshnichenko L.A., Titkova T.N. Possible Approaches to Deciphering Russian Ancient Znamenny Chant // Journal of New Music Research. 2020. Volume 49. Issue 3, pp. 298–306.
15. Wagner R.A., Fisher M.J. The String-to-String Correction Problem // Journal of the ACM. Volume 21. Issue 1. Jan. 1974, pp. 168–173.

Об авторах:

Бахмутова Ирина Владимировна, научный сотрудник, Институт математики им. С.Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Гусев Владимир Дмитриевич, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт математики им. С.Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Мирошниченко Любовь Александровна, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт математики им. С.Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-0127-5826**, luba@math.nsc.ru

REFERENCES

1. Alekseeva G.V. K izucheniyu protsessov translyatsii vizantiyskoy tserkovnoy pevcheskoy traditsii v iskusstve Rossii i Korei [To Study the Processes of Translation of Byzantine Church Singing Tradition in the Art of Russia and Korea]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 1, pp. 96–103.
2. Bakhmutova I.V., Gusev V.D., Titkova T.N. Komp'yuternyy analiz drevnerusskikh dvoznamennikov: mnogoznachnost' sootvetstviya «znamya – nota» i «nota – znamya» [Computer Analysis of Old Russian Dvoznamenniki: Multivalency of Correspondence “Znamya – Note” and “Note – Znamya”]. *Iskusstvennyy intellekt i ekspertnye sistemy (Vychislitel'nye sistemy). Vypusk 157* [Artificial Intelligence and Expert Systems (High-Tech Systems). Issue 157]. 1996, pp. 68–100.
3. Bakhmutova I.V., Gusev V.D., Titkova T.N., Shindin B.A. Deshifrovochnyy podkhod k analizu drevnerusskikh pesnopeniy [Decoding Approach to the Analysis of Old Russian Canticles]. *Analiz posledovatel'nostey i tablits dannykh (Vychislitel'nye sistemy). Vypusk 150* [Artificial Intelligence and Expert Systems (High-tech Systems). Issue 150]. 1994, pp. 107–130.
4. Bakhmutova I.V., Gusev V.D., Titkova T.N., Shindin B.A. Elektronnyye azbuki dlya notolineynoy rekonstruktsii znamennoy raspeva [Electronic Alphabet for Notolinear Reconstruction of Znamenny Chant]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 14–21.
5. Brazhnikov M.V. Puti razvitiya i zadachi rasshifrovki znamennoy raspeva XII–XVIII vekov [Ways of Development and Tasks of Transcription of Znamenny Chant of XII–XVIII centuries]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1949. 104 p.
6. Zvereva S.G. K probleme rasshifrovki znamennoy notatsii kontsa XVII–XVIII vekov [To the Problem of Decoding Znamenny Notation of the end of XVII–XVIII centuries]. *Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsiy* [Problems of Decoding Ancient Russian Notations]. Leningrad, 1987, pp. 73–89.
7. Metallov V.M. *Azbuka kryukovogo peniya* [The ABC of Hook Chant]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1899. 130 p.
8. Plavskaya E.L. Rol' pechatnykh azbuk znamennoy peniya v sisteme podgotovki starobryadcheskikh muzykal'no-pedagogicheskikh kadrov nachala XX veka [The Role of Printed Alphabets of Znamenny Chant in the System of Training of Old Believers Musical and Pedagogical Staff of the early 20th century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. 2017. No. 9 (186), pp. 46–51.

9. Shabalin D.S. *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi* [Singing ABCs of Ancient Russia]. Kemerovo: Kuzbassizdat, 1991. 211 p.
10. Shindin B.A. *Zhanrovaya tipologiya drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Genre Typology of the Old Russian Singing Art]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2004. 398 p.
11. Shkol'nik M.G. *Problemy rekonstruktsii znamennogo rospeva XII–XVII vekov (na materiale vizantiyskogo i drevnerusskogo Irmologiya): dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Problems of Reconstruction of the Znamenny Chant of XII–XVII centuries (on the material of the Byzantine and Old Russian irmology): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1996. 301 p.
12. Beretta S. Algorithms for Strings and Sequences: Pairwise Alignment. *Encyclopedia of Bioinformatics and Computational Biology*. Elsevier, 2019, pp. 22–29.
13. Cormen T.H., Leiserson Ch.E., Rivest R.L., Stein C. *Introduction to Algorithms. 4th ed. Chapter 15: Dinamic programming*. MIT Press and McGraw-Hill, 2022, pp. 359–413.
14. Gusev V.D., Bakmutova I.V., Miroshnichenko L.A., Titkova T.N. Possible Approaches to Deciphering Russian Ancient Znamenny Chant. *Journal of New Music Research*. 2020. Volume 49. Issue 3, pp. 298–306.
15. Wagner R.A., Fisher M.J. The String-to-String Correction Problem. *Journal of the ACM. Volume 21, Issue 1. Jan.* 1974, pp. 168–173.

About the authors:

Irina V. Bakmutova, Senior Researcher, S.L. Sobolev Institute of Mathematics of the Russian Academy of Sciences Siberian Branch (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Vladimir D. Gusev, PhD (Science), Senior Researcher, S.L. Sobolev Institute of Mathematics of the Russian Academy of Sciences Siberian Branch (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Liubov A. Miroshnichenko, PhD (Science), Senior Researcher, S.L. Sobolev Institute of Mathematics of the Russian Academy of Sciences Siberian Branch (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-0127-5826**, luba@math.nsc.ru





MARINA G. RITZAREV

Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel.

ORCID: 0000-0001-9508-0872

Peut-être que la sonate veut un conte de fées?

The article discusses the similarity between textbook sonata form and the structure of the fairy tale as revealed and formulated by Vladimir Propp in his classic study *Morphology of the Folktale*. The general parallels between the two are characters and functions. While in fairy tales, the characters are dramatic personae, and the functions are their actions and situations, in a sonata, the characters and functions are analogous, respectively, to the musical themes and the tonal development (whether motivic or otherwise). The article also argues that the formation of the classical sonata form in the mid-eighteenth century was prepared by a decades-long flourishing of the fairy tale as a genre of Parisian salon literature. Beginning with Charles Perrault in the 1690s, who wrote or arranged folk tales as part of his polemics with the Ancients (led by Nicolas Boileau-Despréaux) and the Moderns (represented by Perrault), the genre underwent a massive development far into the first half of the eighteenth century. Its popularity greatly impacted public consciousness. Considering that both fairy tales and sonatas existed at the same salons with the very same audience, the perception of the sonata form as a playing out of familiar conflicts in musical works could be fully prepared.

Keywords: sonata form, fairy-tale structure, eighteenth-century Parisian salons, Vladimir Propp, Peter Gilet, musical theme as literary character, tonal modulations as functions.

For citation / Для цитирования: Ritzarev Marina G. Peut-être que la sonate veut un conte de fées? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 107–116. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.107-116

М.Г. РЫЦАРЕВА

Университет Бар-Илана, г. Рамат-Ган, Израиль

ORCID: 0000-0001-9508-0872

Может быть, сонате хочется сказки?

В статье рассматривается сходство формы хрестоматийной сонаты со структурой волшебной сказки, выявленной и сформулированной Владимиром Проппом в его классическом исследовании «Морфология сказки». Общие параллели между ними – это образы и их функции. Если в сказках субъектами являются драматические персонажи, а функциями становятся их поступки и ситуации, то в сонате аналогом персонажей выступают музыкальные темы, а функций – тональное развитие (возможны мотивное и другие виды преобразований). В статье также утверждается, что формирование классицистской сонатной формы в середине XVIII века было подготовлено десятилетиями расцвета сказки как жанра парижской салонной литературы. Начиная с Шарля Перро в 1690-х годах, который сам писал или аранжировал народные сказки в рамках своей полемики между «древними» (во главе с Николя

Буало-Депрео) и «современными» (представленными Перро), жанр получил массовое развитие в первой половине XVIII века. Его популярность оказала глубокое влияние на общественное сознание. Учитывая, что и сказки, и сонаты существовали в одних салонах с одной и той же публикой, восприятие сонатной формы как обыгрывания знакомых коллизий в музыкальных произведениях могло быть вполне подготовленным.

Ключевые слова: сонатная форма, структура сказки, парижские салоны XVIII века, Владимир Пропп, Питер Жилет, музыкальная тема как литературный персонаж, тональные модуляции как функции.

The famous mysterious phrase by Bernard Le Bovier de Fontenelle “Sonate, que me veux-tu?” was quoted by Jean-Jacques Rousseau at the end of his article on the sonata for the French *Encyclopédie* [17, pp. 348-49] (1765) and reflected a certain bewilderment of contemporaneous musical thinkers.¹

This article offers a new version of the author’s hypothesis² that suggests a possible connection between the classical sonata form and the structure of fairy tales, as revealed and formulated by Vladimir Propp in his seminal study *Morphology of the Folktale*.³ This connection occurred in the mid-eighteenth century when two seemingly independent cultural processes intersected – one musical, the other literary.

Two basic historical factors enabled musical form to transmit a literary narrative: *a theme*, as a musical personification of a character, and *tonal development*, according to the principles of functional harmony, which can represent changing situations and transformations of the theme. These factors are well-known, but in analytical discussions of the sonata form, one can observe certain preferences for either thematic or functional approach [6, p. 677] – to the detriment of both. According to my hypothesis, thematic and functional factors are inseparable, by analogy with Propp’s structure of folktales, where *dramatis personae*

and their functions (situations, actions, and transformations of the characters) are the same basic and indivisible factors. In fairy tales and sonatas alike, we thus have, as in grammar, *a subject and a predicate* that make a meaningful sentence.

The Sonata’s Path to its Intersection with the Folktale

In mature classical forms, the opening themes represent a kind of *façade* to the composition and usually appear more than once. As soon as the listeners had learned to recognize a theme upon its return, composers saw an opportunity to associate it with a literary protagonist and structure their composition following an imagined sequence of events.

The earliest genre that presented a simple dance-song tune as a character (a single one) was Theme and Variations. Once stated, a theme returned many times in different guises, only to reinstate its original form at the end of the composition. In old variations, a theme never left its home key (except for the episodic use of a parallel key).

The Rondo form dramatically enlarged the cast. The subject, no longer the only character in the piece, became the protagonist, encountering other characters but upholding its status throughout the composition. The rondo also established an association between the main theme and the main key



by introducing contrasting keys and thematic materials in the episodes.

The Fugue made an even greater breakthrough toward the sonata form by allowing its subject to visit other keys, except for the initial and final statements. The subject thus went through the dynamics of tonal transformations (alongside many contrapuntal artifices) in its development. In this, the fugue foreshadowed one of the main features of the classical sonata.

As a universal form for conveying dramatic action in music, the sonata form was thus well-prepared.

How did fairy tales attain public cognizance by the mid-eighteenth century?

Although scholars sometimes associated Propp's theory with the classical sonata form, they viewed the connection through narratology, signification, and hermeneutics. [11, 15, 19] The history of fairy tales in early eighteenth-century Parisian life has typically escaped their notice, although, by that time, its impact on social consciousness was fundamental. [22]

The key figure was Charles Perrault (1628–1703), a chief representative of the Moderns in their academic polemics with the Ancients (led by Nicolas Boileau-Despréaux). Arguing that every era has its right to its mythology (contrary to Boileau, who bestowed this privilege only to Antiquity), Perrault took practical steps: in the 1690s, he produced his world-classic collection of fairy tales, familiar to every child in Western civilization. Partly original and partly arranged from the folk tradition, the work triggered the massive development of the salon literary genre far into the eighteenth century. It was widely read at salons from then onward.

Remarkably, although Charles Perrault is commonly remembered, he was only one

of sixteen writers who were part of the first wave of fairy-tale writing. Two-thirds of them were written by ladies, including two major writers: the adventurous Baroness Marie-Catherine d'Aulnoy (ca. 1650–1695) and Comtesse Loise d'Auneuil (? – ca. 1700). The popularity of their collections is illustrated by the fact that Mme d'Aulnoy's was reprinted ten times between 1708 and 1785 [1].*

Studies [18, 22] show that the fairy tale, as a primary secular source of spiritual wisdom, was to become a universal cultural entity shared by all social sectors, ages, genders, and European nations. Its moralizing role in constructing a utopian consciousness was invaluable. Lewis Seifert argues that “it is hardly an exaggeration to conclude that fairy tales, both in spite and because of their liminal status as literary works, present major cultural themes more succinctly and more accurately than many if not most other literary forms” [18, p. 2].

The Intersection

There is thus quite a firm ground to suggest that the generation of those who had invented and crystallized classical eighteenth-century sonata form in the 1750s had grown up in a reality in which the fairy tale was an indispensable element of their consciousness. Moreover, the period from 1730–1758 witnessed the second wave of fairy-tale publications. It is of little wonder that the mentally absorbed structure of the fairy tale could be reproduced in the structure of musical narration. Alan Dundas noted: “Culture patterns normally manifest themselves in a variety of cultural materials. Propp's analysis should be useful in analyzing the structure of literary forms (such as novels and plays), comic strips, motion-picture and television plots, and the like.” And further: “How precisely is fairy-tale structure learned?

* To be precise, in 1708, 1710, 1711, 1715, 1725, 1742, 1774, 1775, 1782, and 1785.

Does the child unconsciously extrapolate fairy-tale structure from hearing many individual fairy tales? Do children become familiar enough with the general nature of fairy-tale morphology to object to or question a deviation from it by a storyteller?" [12, pp. 14–15].

Two details in the classical sonata's early history situate it in the same social context as the fairy tale. The first is that in its early phase, the classical sonata functioned as a genre "personal and domestic, intended more for the individual player and a few listeners than for public ceremony or concert stage" [6, p. 677]. The second detail is that sonatas were composed mostly as instructive material [7, p. 679]. Instructive literature is normally written for beginners, and its thematic material typically does not stray far from the idiom of the popular song. One can see that the sonata's instructive purpose and social context coincided with those of the fairy tale.

Propp's formulation of fairy-tale structure and classical sonata form correspond with each other to a striking degree. Schematically, it can be formulated as follows:

1. The fairy tale's two basic constituents are dramatis personae and functions, while the sonata's two basic constituents are themes and tonalities. Since a theme can be compared to a protagonist, we associate literary characters and musical themes with *characters*. In the *wh*-questions analytical approach, they both answer the question "*who*".

Next, we connect the function in a fairy tale with the tonality in a musical composition in relation to the characters' *actions*. This association would answer some of the other *wh* questions: *when*, *where*, *what*, *why*, and *how*.⁴

2. Fairy tales may feature more than one dramatis personae (up to seven), while Sonatas may feature more than one theme (up to five).

3. The functions (situations, actions, interactions, transfers, motivations, etc.) of

fairy tales appear in an invariable sequence regardless of their number in a tale. Comparably, the principal sequence of keys in sonatas is subjected to the principal order of the functional harmonic system.

Propp identified thirty-one functions in fairy tales. In chapter III of his *Morphology of the Folktale* "The Functions of Dramatis Personae", Propp enumerates the functions of the dramatis personae in the order dictated by the tale itself. For each function, he gives (1) a brief summary of its essence, (2) an abbreviated definition in one word, and (3) its conventional sign. Each function is provided by examples from fairy tales. [12, pp. 25–65]

One could correspond some of the functions or their groups to particular sections in the sonata form, first of all to the protagonist's territorial location, which would relate to the sonata's tonal dramaturgy: Home, exit, the way to the Other World, events in the Other World, return Home.

Since the publication of Propp's book in English in 1958, scholars have applied his analytical method to different literary genres. Peter Gilet extrapolated Propp's method to non-Russian fairy tales of peoples who had no early cultural contact with Europe, such as North Africa, sub-Saharan Africa, China, and the Americas [5]. Like some other scholars, Gilet also found that Propp's 31 functions could be "liberalized" (as Will Wright noted in his structural study of the Western, *Six Guns and Society*) [20, p. 25]. Gilet simplified and transformed Propp's 31 functions into five key functions, which summarize and organize any fairy-tale discourse:

1. The initial situation (the lack of something in the Hero's life; Propp's functions I–XI).

2. Interaction with the Helper (functions XII–XIV).

3. Interaction with the Prince/ss (function XV).



4. Interaction with the Adversary (the Mistress or Master of the Other World; functions XVI–XIX).

5. The return of the Hero (with the Princess; functions XX–XXXI).

This five-function framework bears an obvious structural relation to the classical sonata form:

A fairy tale begins and ends at the protagonist's home, while the sonata form begins and ends in the home key.

A fairy tale begins by presenting a protagonist at his/her home, while the sonata form begins with an exposition of the main theme in the home key.

In the fairy tale, the protagonist leaves home and goes to the Other World, while in the sonata, there are tonal transitions away from the home key.

In the fairy tale, the interaction with the Princess takes place in her domain, the Other World, while in major-mode sonatas, the second theme appears in another key, the dominant. This was the rule even in early monothematic sonatas. Unlike the move to the Dominant in major-mode compositions, the tonality in minor-mode sonatas gravitates to its relative, contrasting mode. It thus refers to the Other World even more spectacularly than the Dominant in major-mode sonatas.

In the fairy tale the interaction happens with the Antagonist: the Master or Mistress of the Other world, while in the sonata form this is the sphere of the development section. The first theme (the protagonist) undergoes motivic and textural transformations and tonal modulations to remote keys. The tonal sphere of the development is generally characterized by the absence of the Tonic and by going through the keys of Subdominant functions. The Subdominant function represents a powerful threat to the Tonic, because it turns the Tonic into its own Dominant, forcing it to surrender to the new power. That is why the

end of the Development is the most dramatic and climactic moment in sonata dramaturgy. It is at this very phase that the tension accumulates: the Subdominant sphere is replaced by a prolonged Dominant harmony in a strong anticipation of the Tonic.

In the fairy tale the Hero returns with the Princess, bringing her from the Other World to his own original home, while in the sonata the main theme arrives triumphantly on the Tonic key, the recapitulation symbolizing the Protagonist's return home. Further, the second theme appears in the recapitulation in the Tonic. Like the Princess, it changes its identity from Dominant to Tonic, representing her new function, home, and identity. *This is the only and crucially important condition that distinguishes sonata from all other forms.*

More specific similarities

While the above concept may seem too general to be convincing, there are more interesting even precise parallels between the fairy tale structure and the sonata form. For example, there is a discernible similarity between the sonata's false recapitulation and Propp's functions XXIII–XXVIII [12, p. 60–63]. False recapitulations seem to be a main point of contention between two approaches to the sonata form: thematic and tonal. A recapitulation is considered false if the main theme returns after a properly fostered anticipation but not in the home key. Something is thus perceived as wrong with the Hero's return: either he is not the Hero, or this is not his home. In the sonata's terms, it is neither a part of the development, nor a true recapitulation.⁵

A comparison with the above Propp's functions would present the variety of possible dramatic situations:

Function XXIII: "The Hero, unrecognized, arrives home or in another country" [12, p. 60].

Function XXIV: “A false hero presents unfounded claims” [Ibid].

The parallels with false recapitulation are that all three variants in these two functions prevent the hero from openly and lawfully return home. Hero and Home do not match, just as Theme and Tonality do not match. The Hero’s true place is occupied by the False Hero, and the task of the true Hero to prove himself is still ahead.

Function XXV: “A difficult task is proposed to the Hero” [Ibid, p. 60–61].

Function XXVI: “The task is resolved” [Ibid, p. 62].

These two functions offer a parallel to the continuation of the development after the false recapitulation. They correspond to a short fragment of a Dominant preparation, presenting a mixture of such feelings as stress, uncertainty, and impatient anticipation of the denouement of drama.

Function XXVII: “the Hero is recognized” [Ibid].

Function XXVIII: “The False Hero or Villain is exposed” [Ibid].

The combination of these two functions provides the ground for a “true recapitulation.”

The conclusion from the above could be that two factors – the fairy tale and functional harmony – met in the eighteenth-century sonata.

From Vladimir Propp’s other book *Theory and History of Folklore* [13] we can learn why any scenario based on a fairy-tale scheme (including Hollywood films) never fails. The answer is that this scheme is a paradigm of initiation rites, which formed a deep matrix in human consciousness. The long eighteenth-century fairy-tale culture activated this matrix in an individual’s mindset, tapping their secularized belief in reason, in the victory of good over evil, and in the individual as a self-becoming hero, a master of his own life achieving his own goals.

Not coincidentally, functional harmony received its foundational conceptualization in the 1722 *Treatise on Harmony* by the Cartesian Jean-Philippe Rameau [14]. Based on mathematical laws on the one hand, and a mysterious connection to the human physiology of musical perception on the other, functional harmony inscribed both music and humankind into a universal order based on gravitation and stability. The sonata, inseparable from the foundations of functional harmony, could ideally retell immortal fairy-tale schemes through its musical medium.

Afterthoughts

While my argument was based on French fairy-tale culture of the long eighteenth century, it demands some modification. Indeed, if the immediate cultural sources for sonata form were in France, where the fairy tale blossomed, and where programmatic harpsichord pieces proliferated with the same speed, then why did the actual development of the sonata form mostly associated with the first Viennese school?

A more accurate approach, however, would point to Italy. The fairy tale, before being institutionalized in France, and the sonata form, before its standardization in Germany and Austria, were both rooted in Italy.⁶ Therefore, Italian aristocratic culture must have been responsible for the initial formatting of the pattern connecting the fairy tale with musical narrative.

It could be an interesting combination of factors that made the Viennese school the champion of the late eighteenth-century mature sonata. Jack Zipes devoted a whole chapter in his book *Beauties, Beasts and Enchantment. Classic French Fairy Tales* to “The German obsession with fairy tales” and emphasized that “Germans have repeatedly used fairy tales to explain the world to themselves” [22, p. 75]. Their affinity with functional tonality enabled them



to manipulate with keys in the same way that storytellers operate with fairy-tale functions, and thus to build a protracted musical plot without escaping the orbit of the main key.

Heda Jason, who studied the folktales of many cultures using Propp's method, noted elsewhere that Propp perceived the fairy-tale genre as source "materials" on the one hand and a "law of composition" on the other.⁷ Moreover, in both discussions – of the fairy tale and of the sonata – one might encounter one and the same expression: "filling in the form".

It is remarkable that Propp, whose origins as a Russified German might have been responsible for his breakthrough in the field of fairy tales, had a good musical education and was enthusiastic about domestic music-making. As Izaly Zemtsovsky, who happened to be Propp's adopted son, asserted, he loved German music, but only up to Schumann; Mozart was the god of his youth [21, p. 397]. Did his dealing with the sonata form unconsciously help him with his understanding of fairy tales, or maybe vice versa?



NOTES



¹ For a recent discussion of sonata perception in the mid-eighteenth-century, see [9].

² The author has developed this hypothesis over many years. An earlier version of this article was presented in 2001 at the conference of the International Semiotics Institute in Imatra and later published in abridged format [16].

³ Propp wrote this book in 1928, basing his study on the collection of 106 Russian folktales published by the nineteenth-century Russian Slavist and ethnographer Alexander Afanas'ev. Propp's book was first translated into English in 1958, and despite its imperfect translation, received worldwide recognition. It was subsequently retranslated in 1968 [12].

⁴ Tonality, of course, cannot be associated with all of these questions. Only one of them, where, really pertains, being possibly associated with a territory. For instance, the main theme in the home key indicates a protagonist being at home,

and this theme in other keys can be interpreted as his being in the Other World. However, other circumstances like what, why, and how might be considered too.

⁵ Ambivalence in the perception of sonata-form recapitulation has been substantially discussed by Mark Evan Bond [2].

⁶ Citing two Italian writers, Giovanni Francesco Straparola and Giambattista Basile, who "set an example for what the French were accomplishing, Zipes notes: "The Italians did not "institutionalize" the genre because the literary culture in Italy was not prepared to introduce the tales as part of the civilizing process, nor were there groups of writers who made the fairy tale genre part of their discourse." [23, pp. 11, 163]. On forming the new sonata form in Sammartini's and D. Scarlatti's work see [3, 4, 10].

⁷ See, for example, here [8].



REFERENCES



1. Barchilon Jacques. Madame d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées. Perrot Jean (ed.). *Tricentenaire Charles Perrault: Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*. Paris: In Press, 1998, pp. 125–134.
2. Bonds Mark Evan. *Haydn's false recapitulations and the perception of sonata form in the eighteenth century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts*. Harvard University, 1988. 414 p.
3. Churgin Bathia. *The Symphonies of G.B. Sammartini*, vol. 1–2. Harvard, 1963. 282 p.

4. Evdokimova Yulia. Stanovlenie sonatnoy formy v predklassicheskuyu epokhu [The Becoming of Sonata Form in the Pre-classic Epoch]. *Voprosy muzykal'noy formy*. Vyp. II [Questions of musical form. Vol. II]. Ed. Vladimir Protopopov. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 98–138.
5. Gilet Peter. *Vladimir Propp and the Universal Folktale: Recommissioning an Old Paradigm – Story as Initiation*. Volume 17 in the series ‘Middlebury Studies in Russian Language and Literature’. Peter Lang Inc., International Academic Publishers 1998. 170 p.
6. Irving John. Sonata, §2 (i): Classical: Contemporary definitions. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edn, vol. “S”. 2001, p. 677
7. Irving John. Sonata, §2 (iii): Classical: Functions. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edn, vol. “S”. 2001, p. 679.
8. Jason Heda. Structural Analysis and the Concept of ‘Tale-Type’. *ARV, Journal of Scandinavian Folklore*. 28. 1972, pp. 36–54.
9. Jerold Beverly. Fontenelle’s Famous Question and Performance Standards of the Day. *College Music Symposium*. Vol. 43. 2003, pp. 150–160.
10. Klimovitsky Arkady. Zarozhdenie i razvitie sonatnoy formy v tvorchestve D. Skarlatti [Origins and Development of the Sonata Form in D. Scarlatti’s work]. *Voprosy muzykal'noy formy*. Vyp. I [Questions of Musical Form. Vol. I]. Moscow: Muzyka, 1966, pp. 3–61.
11. Pawłowska Małgorzata. Narratology in music analysis: Reconnaissance, perspectives. In Granat-Janki, Anna (ed.), *Musical analysis: Historia, Theoria, Praxis*. Vol. V. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2019, pp. 57–71.
12. Propp Vladimir. *Morphology of the Folktale*. 2nd edn revised and edited with the Preface by Loise A. Wagner; new Introduction by Alan Dundes. Austin: University of Texas Press, 1968 (2013). 146 p.
13. Propp Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 252 p.
14. Rameau Jean-Philippe, *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. 432 p. (*Treatise on Harmony*. Translated, with the Introduction and Notes by Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971; Revised edn 2012. 444 p.)
15. Rebuffi Marcelo. Hermenéutica en música: El monomito de Joseph Campbell y las funciones de Vladimir Propp en la forma sonata clásica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (31), 2017, pp. 169–212.
16. Ritzarev Marina. Vladimir Propp’s Theory of the Fairy Tale: Its Relation to Sonata Form. *Music and the Arts*. Proceedings from ICMS 7. Ed. by Eero Tarasti, Paul Forsell and Richard Littlefield (Acta Semiotica Fennica XXIII, Approaches to Musical Semiotics 10). Helsinki: International Semiotics Institute, Hakapaino, 2006. pp. 178–184.
17. Rousseau Jean-Jacques. “Sonate”. *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 15. Neufchastel: Diderot, Denis; d’Alembert, Jean le Rond; Samuel Faulche & Compagnie, 1765, pp. 348–349. Reprinted in Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768, pp. 459–460.
18. Seifert Lewis G. *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 292 p.
19. Tarasti Eero (Roth Stéphane ed.). La musique comme art narratif. Grabócz Mártha (ed.) *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann, 2007, pp. 209–230.
20. Wright Will. *Six Guns and Society: a Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975. 232 p.
21. Zemtsovsky Izaly. Propp as Musician. *Russian Studies*, 3, 1996, pp. 396–401.
22. Zipes Jack. *Beauties, Beasts and Enchantment. Classic French Fairy Tales*. 2nd edn. Maidstone, Kent: Crescent Moon Publishing, 2016. 612 p.



23. Zipes Jack. *Fairy Tale as Myth – Myth as Fairy Tale*. The University Press of Kentucky, 1994. 208 p.
24. Zipes Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. 2nd edn. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 384 p.

About the author:

Marina G. Ritzarev, DrSci (Arts), Professor Emerita, Department of Music, Bar-Ilan University (Ramat Gan, 5290002, Israel), **ORCID: 0000-0001-9508-0872**, ritzam@biu.ac.il.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Barchilon Jacques. Madame d’Aulnoy dans la tradition du conte de fées. Perrot Jean (ed.) // Tricentenaire Charles Perrault: Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire. Paris: In Press, 1998, pp. 125–134.
2. Bonds Mark Evan. Haydn’s false recapitulations and the perception of sonata form in the eighteenth century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. Harvard University, 1988. 414 p.
3. Churgin Bathia. The Symphonies of G.B. Sammartini, vol. 1–2. Harvard, 1963. 282 p.
4. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. II / ред. В. Протопопов. М.: Музыка, 1972. С. 98–138.
5. Gilet Peter. Vladimir Propp and the Universal Folktale: Recommissioning an Old Paradigm – Story as Initiation. Volume 17 in the series ‘Middlebury Studies in Russian Language and Literature’. Peter Lang Inc., International Academic Publishers 1998. 170 p.
6. Irving John. Sonata, §2 (i): Classical: Contemporary definitions // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edn, vol. “S”. 2001, p. 677
7. Irving John. Sonata, §2 (iii): Classical: Functions // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edn, vol. “S”. 2001, p. 679
8. Jason Heda. Structural Analysis and the Concept of ‘Tale-Type’ // ARV, Journal of Scandinavian Folklore. 28. 1972, pp. 36–54.
9. Jerold Beverly. Fontenelle’s famous Question and Performance standards of the Day // College Music Symposium. Vol. 43. 2003, pp. 150–160.
10. Климовитский А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. I. М.: Музыка, 1966. С. 3–61.
11. Pawłowska Małgorzata. Narratology in music analysis: Reconnaissance, perspectives. In Granat-Janki, Anna (ed.) // Musical analysis: Historia, theoria, praxis. Vol. V. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2019, pp. 57–71.
12. Propp Vladimir. Morphology of the Folktale. 2nd edn revised and edited with the Preface by Loise A. Wagner; new Introduction by Alan Dundes. Austin: University of Texas Press, 1968 (2013). 146 p.
13. Propp Vladimir. Theory and History of Folklore. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 252 p.
14. Rameau Jean-Philippe, *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. 432 p. (Treatise on Harmony. Translated, with the Introduction and Notes by Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971; Revised edn 2012. 444 p.)
15. Rebuffi Marcelo. Hermenéutica en música: El monomito de Joseph Campbell y las funciones de Vladimir Propp en la forma sonata clásica // Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, (31), 2017, pp. 169–212.

16. Ritzarev Marina. Vladimir Propp's theory of the fairy tale: Its relation to sonata form // *Music and the Arts*. Proceedings from ICMS 7 / ed. by Eero Tarasti, Paul Forsell and Richard Littlefield (Acta Semiotica Fennica XXIII, Approaches to Musical Semiotics 10). Helsinki: International Semiotics Institute, Hakapaino, 2006, pp. 178–184.
17. Rousseau Jean-Jacques. "Sonate" // *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 15. Neufchastel: Diderot, Denis; d'Alembert, Jean le Rond; Samuel Faulche & Compagnie, 1765, pp. 348–349. Reprinted in Rousseau, Jean-Jacques // *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768, pp. 459–460.
18. Seifert Lewis G. *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 292 p.
19. Tarasti Eero (Roth Stéphane ed.). *La musique comme art narratif*. Grabócz Mártha (ed.) // *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann, 2007, pp. 209–230.
20. Wright Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975. 232 p.
21. Zemtsovsky Izaly. Propp as Musician // *Russian Studies*, 3, 1996, pp. 396–401.
22. Zipes Jack. *Beauties, Beasts and Enchantment. Classic French Fairy Tales*. 2nd edn. Maidstone, Kent: Crescent Moon Publishing, 2016. 612 p.
23. Zipes Jack. *Fairy Tale as Myth – Myth as Fairy Tale*. The University Press of Kentucky, 1994. 208 p.
24. Zipes Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. 2nd edn. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 384 p.

Об авторе:

Рыцарева Марина Григорьевна, доктор искусствоведения, почетный профессор музыкального факультета Университета Бар-Илан (Рамат-Ган, 5290002, Израиль), **ORCID: 0000-0001-9508-0872**, ritzam@biu.ac.il.



И.М. ГАЗИЕВ

*Уфимский государственный институт искусств
им. З. Исмаилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Татарская музыка советского периода в грамзаписи (1935–1939)

Представленная статья – результат продолжительной поисковой работы автора по выявлению ранних грамзаписей татарской музыки. Статья является продолжением задуманного цикла публикаций¹ о граммофонном репертуаре² Татарстана советского времени. В ней впервые рассматриваются грамзаписи татарской музыки с 1935 по 1939 год. Цель статьи – систематизация выявленных аудиодокументов, каталогов грампластинок указанного периода, необходимых для создания наиболее полной картины татарской музыкальной культуры советского периода 1930-х годов. Материал, представленный в статье, обнаружен её автором в частных коллекциях Казани, Уфы; некоторые образцы почерпнуты из интернет-ресурсов. Значительная его часть впервые вводится в научный оборот и помогает расширить диапазон изучения истории татарской музыки, в частности, её граммофонный репертуар. В статье приводятся имена татарских композиторов, вокалистов – на тот момент учащихся Татарской оперной студии в Москве, а также пианистов-аккомпаниаторов. Подчёркивается роль композитора М. Музафарова в подготовке и организации грамзаписей молодых исполнителей. Обнаруженные граммофонные записи систематизированы и объединены в три группы: обработки татарских народных песен; вокальные сочинения татарских композиторов (песни, романсы); арии и песни из татарских опер.

Ключевые слова: татарская музыка в грамзаписи, граммофонная пластинка, граммофонный репертуар, Мансур Музафаров, татарская народная песня, татарские исполнители, аккомпанемент, Татарская оперная студия при Московской консерватории.

Для цитирования / For citation: Газиев И.М. Татарская музыка советского периода в грамзаписи (1935–1939) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 117–128. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.117-128

IDRIS M. GAZIEV

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Tatar Music of the Soviet Period in the Recording (1935–1939)

The presented article is the result of the author's long-term search work to identify Tatar music early recordings. This article goes on the intended cycle of issues about gramophone repertoire of the Republic of Tatarstan in the Soviet period. The article for the first time examines the recordings of Tatar music from 1935 to 1939.

The aim of the article is to systematize the identified audio documents, catalogs of the specified period records, which were necessary to create the most complete picture of the Tatar musical culture

of the 1930s Soviet period. Choosing this period is due to the further study of Soviet gramophone recordings. Previously, the author considered the recordings of 1923–1930. The material, presented in the article was discovered by its author in private collections in Kazan, Ufa; some samples were taken from Internet resources. A significant part of it is being put into scientific use for the first time and helps to expand the range of studying the Tatar music history, in particular, its gramophone repertoire. The names of Tatar composers, vocalists – at that time students of the Tatar Opera Studio in Moscow, as well as piano-accompanists are listed. The article emphasizes the role of the composer M. Muzafarov in preparing and organizing young performers' recordings. The discovered gramophone recordings are systematized by the author and grouped into three groups: arrangement of Tatar folk songs; vocal compositions of Tatar composers (songs, romances); arias and songs from Tatar operas.

Keywords: Tatar music in the recording, gramophone recording, gramophone repertoire, Mansur Muzafarov, Tatar folk song, Tatar performers, accompaniment, Tatar Opera Studio at the Moscow Conservatory.

В 1930-е годы культурная политика Советского государства была связана с возрастающим интересом к развитию национальных республик. В связи с этим важным этапом стало открытие в 1934 году Татарской оперной студии при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, которая была призвана готовить кадры для будущего театра оперы и балета в Казани. На протяжении четырёх лет в студии обучалась талантливая творческая молодежь Советской Татарии [9, 10]. Первые опыты молодых татарских композиторов, а также исполнителей в области освоения жанров оперы, романса, создания песен и обработок народных песен нашли своё отражение в граммафонных записях этого периода. При их изучении нельзя не заметить те изменения, которые произошли в это время в производстве граммафонной продукции Советской России. Прежде всего, укажем на высокое качество записей, соответствующих международному уровню, расширение граммафонного репертуара и контроль над ним, а также увеличение выпускаемой продукции³.

В данной статье автором впервые предпринята попытка изучения татарской му-

зыки в граммафонных записях советского периода с 1935 по 1939 год. Цель статьи – систематизация выявленных аудиодокументов, каталогов грампластинок указанного периода, необходимых для создания наиболее полной картины татарской музыкальной культуры советского периода 1930-х годов. Актуальность и новизна статьи обусловлена привлечением архивных документов, выявленных автором каталогов грампластинок и граммафонных записей, которые впервые вводятся в научный оборот и являются важным документальным источником при рассмотрении вопросов, касающихся культурного развития ТАССР.

Огромная роль в организации и осуществлении татарских и башкирских граммафонных записей в Москве во второй половине 1930-х годов принадлежит композитору Мансуру Музафарову (1902–1966)⁴. Из воспоминаний певицы (меццо-сопрано) и композитора Марьям Рахманкуловой (1900–1988)⁵: «Эта была сложная и ответственная работа. Однако М. Музафаров справился с ней с честью. И благодаря такому подвижническому характеру его деятельности множество татарских песен и инструментальной музыки



вскоре распространилось по всей стране. В этой своей работе М. Музафаров с особой щепетильностью относился к отбору песен и их исполнителей, чтобы исполнители были настоящими талантами и соответствовали уровню исполняемых произведений» (цит. по: [11, с. 101]).

Благодаря каталогам и выявленным грампластинкам стали известны имена исполнителей. Их голоса были зафиксированы в записях этого периода. Это Ситдик Айдаров, Усман Альмеев, Зюгра Байрашева, Загир Бичурин, Мунира Булатова, Махмут Булат (настоящее имя – Булат-Родионов Михаил Карпович), Саида Девишева, Халида Забирова, Асия Измайлова, Галия Кайбицкая, Фахри Маннапов, Фахри Насретдинов, Марьям Рахманкулова, Наиля Рахматуллина, Сара Садыкова, Абдулла Сейфутдинов. В ансамбле с самобытными татарскими певцами записывались известные советские концертмейстеры тех лет: Евгения Брук, Наум Вальтер, Елена Домбаева, Ревекка Жив, Абрам Макаров, Сергей Мацюшевич, Николай Трясов.

В ходе изучения каталогов советских грампластинок, сохранившихся грампластинках частных коллекций Казани, коллекции автора статьи и сайта «Мир русской грамзаписи» [5] удалось установить, что первые записи студийцев-вокалистов относятся к 1935 году, а последние – к 1939 году. Всего за эти годы было сделано пятьдесят записей. Автор счёл необходимым объединить выявленные записи в три группы:

- обработки татарских народных песен;
- вокальные сочинения татарских композиторов (песни, романсы);
- арии и песни из татарских опер.

Среди записей народных песен – обработки композиторов Н. Жиганова, С. Каца, А. Ключарёва, М. Музафарова, З. Хабибуллина.

Первую группу татарских народных песен открывает запись Асии Измайловой (1903–1993) (меццо-сопрано) «Осыпаются цветы» («*Сибелә чәчәк*») (№ 780) в обработке известного советского композитора Сигизмунда Каца (1908–1984)⁶. Песня была распространена ещё в 20-е годы прошлого века. Она представляет собой классический образец протяжной, характеризующейся наличием глубоко лирической сложно-орнаментированной мелодии: *Сибелә чәчәк җилләр лә искәндә, / Өзелә үзәк исләремә төшкәндә.* / (Осыпаются цветы, когда ветры дуют, / Душа ноет, когда вспоминаю) (здесь и ниже перевод – И. Газиев)⁷. Эта запись зафиксирована на грампластинке из частной коллекции (Казань). На этикетке пластинки указано, что партию фортепиано, как и во многих других записях татарских певцов рассматриваемого периода, исполняет Ревекка Исаковна Жив (1906–1994) – концертмейстер Московской государственной консерватории.

Уникальной является грампластинка из частной казанской коллекции с двумя сохранившимися записями татарских народных песен в исполнении популярного в 1920–1930-е годы певца-актёра Татарского академического театра, музыканта, бессменного исполнителя главных ролей в музыкальных драмах С. Сайдашева Ситдика Айдарова (1905–1938). Записи песен «Говори-ка» («*Дисәнә*») (№ 784) (в сопровождении гармоники – Абдюханов) и «Голубая шаль» («*Зәңгәр шәл*») (№ 785) в обработке М. Музафарова (партия фортепиано – Р. Жив) были осуществлены в 1935 году и являются единственными доступными для прослушивания. Судя по этим записям, у С. Айдарова был баритон красивого бархатного тембра и проникновенная манера исполнения.

Особое место в истории обработок татарских и башкирских народных песен

принадлежит М. Музафарову⁸. На грампластинках 1930-х годов находим запись двух татарских народных песен в исполнении первой народной артистки ТАССР Галии Кайбицкой (1905–1993) (колоратурное сопрано): песня о дружбе «Алсу» («Алсу») (№ 786) и шуточная трудовая песня «Асиля, Василя» («Асиләсе, Василәсе») (№ 787).

В 1938 году в исполнении М. Рахманкуловой были записаны популярные в народе песни в обработке М. Музафарова: «Хафизкэй» («Хафизкэй») (№ 7132)⁹, «Бибкэй» («Бибкэй») (№ 7133)¹⁰, «Прекрасны берега Белой» («Ямьле Агыйдел буйлары») (№ 7137) (партия фортепиано – Р. Жив)¹¹. Тогда же композитор сделал свою обработку популярной песни «Галиябану» («Галиябану») (№ 7143). Она была записана Наилёй Рахматуллиной (1910–2002) (лирико-колоратурное сопрано)¹³ в сопровождении пианиста и композитора Сергея Ивановича Мацюшевича (1901–?)¹⁴. В указанный период Н. Рахматуллина сделала ещё одну запись с С. Мацюшевичем. Это была обработка Назиба Жиганова (1911–1988) лирической татарской народной песни «Милая» («Иркәм») (№ 7144): *Алма бакчасына керсәм, / Алма тия жилкәмә, / Үземә дә бик кадерле, / Сүз әйтмәгез иркәмә* (Когда вхожу я в яблоневиный сад / Яблоки касаются моей шеи, / Мне он очень дорог, / Но не говорите об этом моему любимому)¹⁵.

В одной из частных коллекций Казани была обнаружена грампластинка с татарской народной песней патриотического содержания «Уфа» («Уфа») (№ 7140). Запись была сделана Фахри Маннаповым (1897–1956) (баритон); обработал песню музыкант-скрипач, композитор Загид Хабибуллин (1910–1983). В звучании фортепианной партии – имитация приёмов игры народных музыкантов. *Карамалар арасында / Сайрый тургай баласы, шул, /*

Туган илем гөл арасы, / Үзем авыл баласы. / Аллы гөлле чәчәк ата, / Безнең илләрдә генә шул, / Иркән халык тигез яши, / Безнең илләрдә генә (Среди вязей / Поёт птеничек соловья, / Родная страна среди цветов, / Сам я дитя деревни. / Разноцветные цветы, / Только в нашей да стране, / Свободный народ в равенстве живёт, / Только в нашей стране).

При исследовании граммофонных записей 1930-х годов выявлены обработки татарских народных песен различных жанров: протяжная лирика («озын көй»), умеренные песни («салмак көй»), скорые деревенские напевы («авыл көе»). Разнообразно их содержание: народные песни с традиционными поэтическими образами, характерными для протяжной лирики; мелодии популярных песен с новыми текстами патриотического содержания; любовная лирика, шуточные песни. Многие записи уникальны: они дают возможность услышать исполнение народных песен молодыми тогда вокалистами, которые уже осваивали академическую манеру пения, но при этом сумели сохранить народно-песенные исполнительские традиции татар.

Вторая группа записей представлена вокальными сочинениями татарских композиторов-студийцев, среди которых особое место занимают песни и романсы, созданные С. Сайдашевым как музыка к спектаклям. Так, в 1935 году на грампластинке «Грампласттрест» была записана песня «Бибисара» («Бибисара») (№ 781) из музыки к спектаклю Фатхи Бурнаша (1898–1942) «Хусаин Мурза» в исполнении А. Измайловой (партия фортепиано – Р. Жив). Показательно, что позже «Бибисара» стала популярной с новым текстом поэта Ахмеда Ерикеева (1902–1967). «Песня бригадира» С. Сайдашева из музыки к спектаклю Гали Зулькарная (1904–1943) «Вихрь» («Өермә») (№ 7139) в исполнении Ф. Маннапова (партия фортепиано –



Р. Жив) зазвучала в народе с новым текстом поэта Ахмета Файзи (1903–1958) под названием «Просыпайтесь, нивы» («*Уянсыннар кырлар*»)¹⁶. Одно из самых популярных произведений С. Сайдашева – музыкальная драма «Наёмщик» представлена на грампластинках тех лет арией Гульюзум на стихи Тази Гиззата (№ 7151) в исполнении Г. Кайбицкой (партия фортепиано – Р. Жив)¹⁷. Важно, что грампластинки сохранили голоса певцов прошлых лет. Названная выше ария Гульюзум в интерпретации Г. Кайбицкой и по сей день является эталоном вокального исполнения.

Благодаря грампластинкам сохранился голос Сары Садыковой – колоратурное сопрано (1906–1986). Так, особой изящностью в звучании, тонким чувством ансамбля отличается исполнение этой певицей песни С. Сайдашева «Соловей» («*Сандугач*») (№ 783)¹⁸ (партия фортепиано – Р. Жив)¹⁹. Поражает чистота интонации голоса певицы, безупречность вокальной техники, особенно в верхнем регистре.

На грампластинках зафиксированы вокальные сочинения, созданные М. Музафаровым во второй половине 1930-х годов и впервые исполненные студийцами. К 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина М. Музафаров написал специально для молодого певца, в будущем звезды татарской оперы Фахри Насретдинова (1911–1986) (тенор), романс на стихи великого русского поэта в переводе Ахмета Файзи (1903–1958) «Не пой, красавица, при мне» («*Жырлама син, иркэм*») (№ 7134). На грампластинке этот романс записан певцом под аккомпанемент пианистки Е. Домбаевой²⁰. Бесспорно, «Не пой, красавица, при мне» – одно из самых ярких произведений композитора, в котором органично переплетаются музыкальные традиции русской классики и интонационные обороты, присущие татарским народным песням.

Творчество М. Музафарова тех лет зафиксировано на грампластинках также песнями в исполнении С. Садыковой: «Земляничка» на стихи М. Джалиля («*Жиржиләге*») (№ 7147)²¹ и «Пой, соловушка» («*Сайра, сандугач*») (№ 7148) на стихи поэта Мухаммада Садри (1913–1999)²². Обе в сопровождении Р. Жив. Позже первая вошла в сборник М. Музафарова 1957 года под названием «По ягоды» («*Жиләк жыйганда*»). Обращает на себя внимание факт исполнения на пластинке только первой и третьей строф стихотворения, в то время как в сборнике приводятся три строфы. По мнению исследователя творчества композитора К. Тазиевой, «...“По ягоды” на стихи М. Джалиля – вершина любовной лирики рассматриваемого периода в творчестве М. Музафарова» [11, с. 24].

Вторая песня М. Музафарова в исполнении С. Садыковой близка к народным. Первоначально она исполнялась без вокализа, украшенного колоратурами. Однако позже, как вспоминает С. Садыкова: «... стремясь использовать возможности своего голоса, в соответствии с содержанием произведения, стала придумывать эффектную концовку и совместными усилиями с автором нашла отличное завершение произведения» (цит. по: [11, с. 23]).

Благодаря частным казанским коллекциям грампластинок появилась возможность услышать голос певицы Муниры Булатовой (1914–2011) (меццо-сопрано) с записью песен и романсов М. Музафарова: «В тихом саду» («*Тын бакчада*») (№ 7150) на стихи А. Ерикеева (партия фортепиано – Е. Брук) и «Опять придёт весна» («*Тагын килер язлар*») (№ 8360) на слова А. Ерикеева (партия фортепиано – Р. Жив). По данным Каталога грампластинок 1940 года, М. Булатова была первой исполнительницей романса «Опять придёт весна» (записан в 1939 году) [4]²³. Среди вокальных произведений М. Музафарова 1930-х годов

он занял достойное место в репертуаре татарских певцов.

Жанр песни часто служил проводником идеологии в СССР. Юбилейные даты, так или иначе связанные с политикой государства, находили отклик и в творчестве композиторов. К 20-летию ВЛКСМ²⁴ М. Музафаров пишет пронизанную солнечным светом песню «Юноши и девушки» («*Яшь егетләр, яшь кызлар*») (№ 7409) на стихи А. Ерикеева, которая выражает патриотическое чувство любви к родной земле, воспевает трудолюбивую советскую молодёжь. На грампластинку песню записали Ф. Насретдинов и вокальный ансамбль татарской студии под управлением М. Музафарова²⁵. Запись осуществлена под аккомпанемент фортепиано²⁶.

Пластинки с песнями М. Музафарова, мгновенно разлетались по городам и деревням. Выдающийся татарский певец Ильгам Шакиров (1935–2019), вспоминая свои детские годы, отмечал, что радио ещё не дошло до деревни, но у соседей был патефон, возле которого постоянно крутилась детвора. Сначала слушали песни, а потом и сами подпевали: «Кто из нас тогда мог представить, что все эти песни были написаны композитором М. Музафаровым? Нам лишь бы было о чём петь – всё так здорово нравилось! Тем временем наши старшие сёстры, когда летними вечерами выходили на игрища у ручья, все вместе распевали песню “Юноши и девушки”, если же днём отправлялись в лес, без умолку пели “По ягоды”... И всё это до сих пор помнится мне словно чудесная сказка и прекрасный сон. Именно поэтому эти песни всегда со мной...» (цит. по: [11, с. 110]).

Благодаря каталогам и грампластинкам появилась возможность ознакомиться с вокальными сочинениями композитора-студийца Джаудата Файзи (1910–1973). В этот период были сде-

ланы записи следующих песен молодого композитора:

– «Колыбельная» («*Бишек жыры*») на стихи М. Джалиля (№ 7135, исп. Ф. Насретдинов, партия фортепиано – Е. Домбаева)²⁷;

– «Кавалерийская» («*Кавалерия жыры*») на стихи А. Ерикеева (№ 7136, исп. М. Рахманкулова, партия фортепиано – Р. Жив);

– «Комсомолка Гюльсара» («*Комсомолка Гөлсара*») на стихи А. Ерикеева (№ 7138, исп. М. Рахманкулова, партия фортепиано – Е. Домбаева);

– «Гармонь» («*Гармун*») на стихи А. Ерикеева (№ 7408, исп. Усман Альмеев (1915–2011) (тенор) под аккомпанемент Гани Валеева (1905–1975) (гармоника)²⁸;

– «Лесная девушка» («*Урман кызы*») на стихи поэта Хади Такташа (1901–1931, № 7145, исп. Н. Рахматуллина (партия фортепиано – С. Мацюшевич)²⁹;

– «Фиалка» («*Миләүшә*») на стихи А. Ерикеева (№ 7146, исп. Н. Рахматуллина, партия фортепиано – С. Мацюшевич)³⁰.

Как показывает перечень записанных на грампластинках песен Д. Файзи, все они разнообразны по содержанию, жанрам, выразительным приёмам. Среди них есть бытовые, военные, лирические, комсомольские. Песня «Лесная девушка», приуроченная к годовщине смерти Х. Такташа, по словам З. Сайдашевой, «... по существу, является первым образцом “вживания” в татарскую песенность такого интонационного “стилистического кода” русской бытовой лирики, как восходящая малая секста. В результате песня намного выиграла: стала более элегичной, душевной, притягательной» [8, с. 169]. При слуховом анализе записи песни-баллады «Гармонь» обращают на себя внимание темповые изменения, что условно делит её на две части: первые две строфы поются как умеренная песня и имеют ли-



рический настрой, соответствующий задушевному звучанию гармонии. Начиная с третьей строфы темп в песне становится быстрее: гармонь помогает раскрыть душу музыканта и поведать о своей любви. В последней строфе слышен призыв к борьбе: *Уенда да, көрәштә дә, / Дошман күнелен яндырып, / Ялкын жырлар жырлап бара, / Комсомолның гармуны* (И на праздниках, и в борьбе, / Прожигая сердца врагов, / Пламенной песней шагает, / Комсомольская гармонь).

Среди грампластинок, обнаруженных в одной из частных коллекций Казани, автором выявлена запись песни композитора З. Хабибуллина, созданная им в годы учёбы в Татарской студии, – «Томление» («Сагыну») (№ 7142) на стихи М. Джалиля. Она записана в исполнении Загира Бичурина (1914–?) (драматический баритон). Интонационная близость к татарским народным мелодиям превращает богатую лиризмом, проникновенностью и задушевностью песню З. Хабибуллина в истинно народную.

Показательно, что песни «Томление» З. Хабибуллина и «Лесная девушка» Дж. Файзи получили широкое распространение и стали называться народными в СССР и за рубежом в местах компактного проживания татар. Так, автор статьи располагает сборником «Татарские народные песни», выпущенным в Мюнхене в 1952 году под редакцией Яруллы Ямали, где эти авторские песни указаны как татарские народные [13, с. 14].

Третья группа записей – это арии и песни из татарских опер. Особую ценность среди выявленных автором образцов представляют грамзаписи вокальных номеров из опер Н. Жиганова, осуществлённые в 1939 году. К моменту открытия Татарской оперной студии Н. Жиганов уже учился в Московской консерватории по классу композиции у Г.И. Литинского

(1901–1985). В эти годы молодой композитор осваивал крупные музыкальные жанры, среди которых его особенно привлекала опера. По данным каталога 1940 года, были записаны семь вокальных номеров из опер Н. Жиганова [4, с. 52–53]:

– ария Кирэмэта из оперы «Беглец» («Качкын»), слова А. Файзи, (№ 7149, исп. Абдулла Сейфутдинов (1909–1994) – характерный тенор, партия фортепиано – Р. Жив);

– ария Бибисары из 1 действия оперы «Свобода» («Ирек»), слова З. Сафина, (№ 8262, исп. Г. Кайбицкая, партия фортепиано – Е. Брук);

– ария Бибисары из 2 действия оперы «Свобода», слова З. Сафина, (№ 8263, исп. Г. Кайбицкая, партия фортепиано – Е. Брук);

– Колыбельная из оперы «Свобода» (№ 8264, исп. Зюгра Байрашева (1906–1984) (лирическое сопрано), партия фортепиано – Е. Брук)³¹;

– ария Райханы из оперы «Беглец» (№ 8265, исп. З. Байрашева, партия фортепиано – Е. Брук);

– ария Сэлима из 1 акта оперы «Свобода» (№ 8266, исп. Ф. Насретдинов, партия фортепиано – Е. Домбаева);

– Рассказ Сэлима из 3 акта оперы «Свобода» (№ 8267, исп. Ф. Насретдинов, партия фортепиано – Е. Домбаева).

Для слухового анализа стала доступна грампластинка с двумя записями в исполнении Ф. Насретдинова, впоследствии видного исполнителя ведущих партий в операх Н. Жиганова. Это ария Сэлима³² – одна из ярких теноровых арий и лирический Рассказ Сэлима³³ из оперы «Свобода». В этих записях обращает на себя внимание естественное, выровненное звучание лирического тенора Ф. Насретдинова с красивым тембром, осмысленное пение и тонкое музыкальное чутьё певца.

Таким образом, выявленные по грампластинкам и каталогам обработки народных песен, авторские песни и романсы, а также фрагменты из опер татарских композиторов позволяют судить о том, что во второй половине 1930-х годов в татарской музыкальной культуре наблюдается подъём. Во многом он был вызван приливом молодых творческих сил – певцов и композиторов, обучающихся в национальной оперной студии

при Московской консерватории. Многие грампластинки с записями произведений, в большинстве случаев созданных и исполненных студийцами, сохранились до наших дней. Эти аудиодокументы открывают возможность дальнейшего изучения татарской музыкальной культуры, исследования разнопланового репертуара первых профессиональных татарских певцов, особенностей их голосов, манеры исполнения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О грампластинках записей татарской музыки раннего советского периода см.: [1, с. 147-156; 2, с. 20-27]

² Термином «граммофонный репертуар» определяются списки (исполнители, виды, жанры) грампластинных записей, осуществлённых той или иной компанией. Этим термином пользовались ещё на заре грампластинной индустрии, что отразилось на страницах каталогов, специальных журналов и газет.

³ В начале 1930-х годов для осуществления грампластинных записей была учреждена Государственная репертуарная комиссия – ГРК, которая следила за качеством репертуара, отвечающего идеологии Советского государства. Для записей необходимо было разрешение ГРК. На этикетке грампластинки рядом с каталожным номером записи располагался разрешительный номер ГРК, который печатался также и на зеркале грампластинки (пространство между этикеткой и самой звуковой дорожкой). Эти же номера сохранены в статье и даны в круглых скобках после названия песни.

⁴ М. Музафаров с 1932 по 1937 год работал в Башкирской оперной студии при Московской консерватории преподавателем музыкально-теоретических дисциплин и параллельно в Татарской студии вёл уроки дирижирования.

⁵ В годы учёбы в Татарской студии М. Рахманкулова параллельно занималась

также по классу композиции, став позже известным композитором. Как знаток татарской народной песенной лирики она оставила яркий след в области обработок народных песен [6].

⁶ О первых записях татарских народных песен в исполнении А. Измайловой см.: [1, с. 147-156].

⁷ Автор статьи, будучи профессиональным вокалистом, записал песню «Осыпаются цветы» и включил её, наряду с другими записями народных песен, в «Антологию татарской музыки» (татарские народные песни) на CD в 3-х частях (1 часть).

⁸ Об обработках М. Музафарова башкирских народных песен см.: [2, с. 20-27].

⁹ «Хафизэкэй», татарская народная песня. Арх. № Г-24723 (пр. № 7132), Российский государственный архив фонодокументов (РГАФД).

¹⁰ В коллекции автора статьи имеется грампластинка Апрельского завода с записями песен «Хафизэкэй» и «Бибкэй».

¹¹ «Ямле Ак-Идель буйлары» (Прекрасны берега реки Ак-Идель), татарская народная песня / обр. М. Музафарова; исп. М. Рахманкулова; ф-но Р. Жив // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=67145 (дата обращения: 14.11.2022).

¹² Ранее эта песня звучала в обработке основоположника татарской профессиональной музыки Салиха Сайдашева (1900–1954).



¹³ В 30-е годы XX века Н. Рахматуллина занималась в студии Большого театра у А.В. Неждановой. Среди татарских певцов стала первым лауреатом Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, Ленинград). Будучи прекрасной певицей с красивым голосом, она обращала на себя внимание татарских композиторов, обучающихся в оперной студии. Для неё они писали обработки народных песен, доверяли ей исполнение первых своих оригинальных сочинений. Именно поэтому автор счёл нужным включить записи Р. Рахматуллиной этого периода в область своих исследований, хотя она и не обучалась в Татарской оперной студии.

¹⁴ «Галиябану», татарская народная песня / обр. М. Музафарова; исп. Н. Рахматуллина; ф-но С.И. Мацюшевич // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=69014 (дата обращения: 02.11.2022)

¹⁵ Автор располагает редким изданием сборника «Татарские народные мелодии» («*Татар халык кәйләре*») 1948 года, где опубликованы песни «Голубая шаль», «Алсу», «Бибкэй», «Прекрасны берега Белой» в обработке М. Музафарова и «Милая» в обработке Н. Жиганова [11]. При сравнительном анализе с нотным материалом установлено, что именно эти обработки записаны на граммофонных пластинках. Автор статьи записал и включил песни «Бибкэй» и «Прекрасны берега Белой» из этого сборника в телевизионный музыкальный фильм «Душа моя обращается к тебе» («*Минем күңел сиңа эндәшә*»), посвящённый М. Музафарову (партия фортепиано – народная артистка Республики Татарстан Мунира Хабибуллина) в рамках авторского цикла «Идрис Газиев представляет...» («*Идрис Газиев тәкъдим итә*») на канале «ТНВ» («Новый век» («*Яңа гасыр*»), Казань). Цикл включает в себя девять телевизионных музыкальных фильмов о выдающихся деятелях татарского музыкального искусства XX века. Песня «Голубая шаль» в сопровождении оркестра Татарского государственного академического театра им. Г. Камала под управлением народного артиста Республики

Татарстан Ф. Абубакирова была записана для телевизионного музыкального фильма о С. Сайдашеве «Театр Сайдаша» («*Сәйдәш театры*»).

¹⁶ «Песня бригадира» с первоначальным текстом Г. Зулькарная была записана автором статьи в сопровождении инструментального трио (фортепиано, скрипка, виолончель) и включена в телевизионный музыкальный фильм о С. Сайдашеве «Театр Сайдаша».

¹⁷ Ария Гульюзум (пьеса «Наёмщик») / муз. С. Сайдашева; сл. Т. Гиззата; исп. Г. Кайбицкая; ф-но Р.И. Жив // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=62088 (дата обращения: 13.10.2022)

¹⁸ О первых записях татарских народных песен в исполнении С. Садыковой см.: [1, с. 147-156.]

¹⁹ Граммофонная пластинка с этой записью была выявлена в коллекции И. Хамитова (Казань).

²⁰ В коллекции автора статьи имеется граммофонная пластинка с записью «Не пой, красавица при мне».

²¹ «Джир джиляге» (Земляника), песня / муз. М. Музафарова; сл. М. Джалиль; исп. С. Садыкова; ф-но Р.И. Жив // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=69029 (дата обращения: 21.10.2022).

²² В коллекции автора статьи имеются граммофонные пластинки двух производителей (Ленинградский и Апрелевский заводы) с записью песни «Пой, соловушка» в исполнении С. Садыковой.

²³ Песня «В тихом саду» и романс «Опять придёт весна» М. Музафарова в исполнении автора статьи под аккомпанемент М. Хабибуллиной были включены в телевизионный музыкальный фильм о М. Музафарове.

²⁴ Всесоюзный Ленинский коммунистический союз молодежи.

²⁵ «Яш джигитлар, яш кызлар» (Юноши и девушки), песня / муз. М. Музафарова; сл. А. Ерикеева; исп. Ф. Насретдинов, Анс. тат. студии п.у. М. Музафарова; гармоника Г. Валеев // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=68891 (дата обращения: 14.10.2022)

²⁶ Рассмотренные выше вокальные сочинения М. Музафарова «Не пой, красавица при мне», «По ягоды», «Пой, соловушка», «В тихом саду» и «Юноши и девушки», наряду с другими произведениями композитора, вошли в первый авторский сборник «М. Музафаров. «Песни. Жырлар»»[5].

²⁷ Граммофонная пластинка с этой записью была выявлена в коллекции И. Хамитова (Казань).

²⁸ «Гармонь», песня / муз. Д. Файзи; сл. А. Ерикеева; исп. У. Альмеев; гармоника Г. Валеев // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=68890 (дата обращения: 11.10.2022)

²⁹ Граммофонная пластинка с этими записями была выявлена в коллекции И. Хамитова (Казань).

³⁰ Граммофонная пластинка с этими записями была выявлена в коллекции И. Хамитова (Казань).

³¹ Зюгра Байрашева оставила яркий след в истории татарского вокального искусства.

Она является первой исполнительницей партии Сании в одноимённой опере С. Габяши, Г. Альмухаметова и В. Виноградова, а также в операх Н. Жиганова. Зюгра Гиреевна Байрашева как педагог, профессор внесла большой вклад в становление и развитие казанской и уфимской вокальных школ. Автор статьи в годы учёбы в Уфимском государственном институте искусств в начале 1980-х годов обучался в классе камерного пения профессора Байрашевой З.Г.

³² Ария Сэлима из 1 акта (опера «Ирек») / муз. Н. Жиганова; сл. З. Сафина; исп. Фахри Насретдинов; ф-но Е. Домбаева // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=69583 (дата обращения: 07.11.2022);

³³ Рассказ Сэлима из 3 акта (опера «Ирек») / муз. Н. Жиганова; сл. З. Сафина; исп. Фахри Насретдинов; ф-но Е. Домбаева // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=69584 (дата обращения: 07.11.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Газиев И.М. Грамзапись башкирской музыки 30-х годов XX века // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана (к 125-летию со дня рождения): материалы Международной научно-практической конференции (Уфа, 16 декабря 2020 года) / ред.-сост. Н.В. Ахметжанова, Е.К. Карпова, С.И. Махней, А.Т. Садуова. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. 142 с.
2. Газиев И.М. Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931) // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2. С. 147–156.
3. Газиз Альмухамедов и Султан Габяши в Казани. Материалы и документы / вступ. ст., сост., коммент., пер. с татар. яз. Ю.Н. Исанбет. Уфа: Каданс, 1995. 175 с.
4. Каталог грампластинок. М.; Л.: Наркомхоз РСФСР, 1940. 567 с.
5. Мир русской грамзаписи // URL: <https://www.russian-records.com/index.php> (дата обращения: 30.09.2022).
6. Музафаров М. Жырлар. Песни. Казан: Таткнигоиздат, Матур эдэбият редакциясе (Редакция художественной литературы), 1957. 60 б.
7. Мэрьям Рахманкулова жырлы (Поёт Марьям Рахманкулова). Халык жырлары (Народные песни). Казан: Татарстан китап нәшрияте (Татарское книжное изд-во), 1984. 48 б.
8. Сайдашева З. Очерки по татарской музыке. Казань: Халкыбыз мирасы (Наследие нашего народа), 2015. 260 с.
9. Салихова Л.И. Организация Татарского государственного оперного театра и первые годы его деятельности (1938–1941) // Филология и культура. Philology and Culture. 2012. № 1(27). С. 171–177.



10. Салихова Л.И. Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX века: автореф. дис... канд. иск. Казань, 2009. 27 с.
11. Тагиева К.С. Мансур Музафаров. Казань: Татарское кн. изд-во, 1994. 152 с.
12. Татар халык кәйләре (Татарские народные наигрыши) / төзүчесе (составитель) А. Рыжкин. Казан: Татгосиздат, Матур әдәбият секторы (Сектор художественной литературы), 1948. 52 б.
13. Jarulla Jamali. Tatar xalig Çirlari (Tatarische Volkslieder). Copyright 1952 bei Jarulla Jamali, Schömberg S. bei Wildbad, Württemberg. Germany; München, 1952. 24 p.

Об авторе:

Газиев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

REFERENCES

1. Gaziev I.M. Gramzapis' bashkirskoy muzyki 30-kh godov XX veka [Gram-recording of Bashkir music of the 30-s of the 20th century]. *Gaziz Al'mukhametov i muzykal'naya kul'tura Bashkortostana (k 125-letiyu so dnya rozhdeniya): materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Ufa, 16 dekabrya 2020 goda)* [Gaziz Al'mukhametov and Musical Culture of Bashkortostan (to the 125-th anniversary of his birth): materials of the International scientific conference (Ufa, December 16, 2020)]. Editors-compilers N.V. Ahmetjanova, E.K. Karpova, S.I. Mahney, A.T. Saduova. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2021. 142 p.
2. Gaziev I.M. Gramzapisi tatarskoy muzyki rannego sovetskogo perioda (1923–1931) [Recordings of Tatar Music of the Early Soviet Period (1923-1931)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 2, pp. 147–156.
3. *Gaziz Al'mukhamedov i Sultan Gabyashi v Kazani. Materialy i dokumenty* [Gaziz Al'mukhamedov and Sultan Gabyashi in Kazan. Materials and Documents]. Introductory article, compilation, comments, translation from the Tatar language Y.N. Isanbet. Ufa: Kadans, 1995. 175 p.
4. *Katalog gramplastinok* [Catalog of the Gramophone Records]. Moscow; Leningrad: Narkomkhoz RSFSR, 1940. 567 p.
5. *Mir russkoy gramzapisi* [The World of Russian Gramophone Records]. URL: <https://www.russian-records.com/index.php> (30.09.2022).
6. Muzafarov M. *Pesni* [Songs]. Kazan: Tatarskoe knigoizdatel'stvo, Redaktsiya khudozhestvennoy literatury, 1957. 60 p.
7. *Poet Mar'yam Rakhmankulova. Narodnye pesni* [Sings by Maryam Rakhmankulova. Folk Songs]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984. 48 p.
8. Saydasheva Z. *Ocherki po tatarskoy muzyki* [Essays on Tatar Music.]. Kazan: Nasledie nashego naroda, 2015. 260 p.
9. Salikhova L.I. Organizatsiya Tatarskogo gosudarstvennogo opernogo teatra i pervye gody ego deyatelnosti (1938–1941) [Organization of the Tatar State Opera Theater and the First Years of Its Activity (1938–1941)]. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture* [Philology and Culture. Philology and Culture]. 2012. No. 1(27), pp. 171–177.
10. Salikhova L.I. *Tatarskaya opernaya studiya pri Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii (1934–1938) v kontekste muzykal'noy kul'tury Tatarii 30-kh godov XX veka: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Tatar Opera Studio at the Moscow State Conservatory (1934–1938) in the Context of the Musical Culture of Tatarstan 30-ies of the Twentieth Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2009. 27 p.

11. Tazieva K.S. *Mansur Muzafarov* [Mansur Muzafarov]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1994. 152 p.

12. *Tatarskie narodnye naigryshi* [Tatar Folk Tunes]. Compiler A.Ryzhkin. Kazan: Tatarskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, Sektor khudozhestvennoy literatury, 1948. 52 p.

13. Jarulla Jamali. *Tatar xalig Çirlari (Tatariche Volkslieder)*. Copyright 1952 bei Jarulla Jamali, Schömberg S. bei Wildbad, Württemberg. Germany; München, 1952. 24 p.

About the author:

Idris M. Gaziev, PhD (Arts), Professor at the Vocal Art Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450000, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com





Г.Е. ГУН

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0001-6152-608X*

Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске

Статья посвящена Российским педагогическим ассамблеям искусств, которые ежегодно проводятся в Магнитогорской консерватории. Цель статьи – показать значение Ассамблей искусств в становлении молодого творческого вуза и развитии его научных традиций. Мероприятие традиционно объединяет научную конференцию заявленной тематики, а также дополняющие и развивающие её концерты и мастер-классы. Приглашение известных музыковедов и исполнителей обеспечивало высокие стандарты научной и творческой работы. Со временем проведение форума происходило с опорой на собственный потенциал, когда основными участниками научных мероприятий и концертных программ всё активнее становились педагоги вуза. Отличительной чертой Ассамблей искусств всегда выступал тематический принцип организации. По мнению автора, в настоящий момент потенциал консерватории позволяет обеспечить содержательное наполнение ассамблейских программ любой тематики. Сегодня Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске являются константой и средоточием вузовской научной жизни. Они представляют собой тематически разнообразное научно-творческое и просветительское мероприятие, имеющее потенциал развития и адресованное широкой целевой аудитории.

Ключевые слова: Российские педагогические ассамблеи искусств, Магнитогорская государственная консерватория, научная конференция, концерты, мастер-классы.

Для цитирования / For citation: Гун Г.Е. Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 129–136. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.129-136

GALINA Ye. GUN

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0001-6152-608X*

Russian Pedagogical Assemblies of Arts in Magnitogorsk

The article is devoted to the Russian Pedagogical Assemblies of Arts, which are held annually at the Magnitogorsk Conservatory. The purpose of the article is to show the importance of Art Assemblies in forming a young creative university and the developing its scientific traditions. The event traditionally unites a scientific conference on the declared topic, as well as concerts and master classes that complement and develop it. The invitation of famous musicologists and performers

ensured high standards of scientific and creative work. With time, the forum was being held based on its own potential, when the main participants of scientific events and concert programs increasingly became university teachers. A distinctive feature of Art Assemblies has always been the organization thematic principle. According to the author, at present the conservatory potential allows to provide meaningful content of assembly programs of any subject. Today, the Russian Pedagogical Assemblies of Arts in Magnitogorsk are a constant and the focus of university scientific life. They represent a thematically diverse scientific, creative and educational event that has the potential for developing and is addressed to a wide target audience.

Keywords: Russian Pedagogical Assemblies of Arts, Magnitogorsk State Conservatory, scientific conference, concerts, master-classes.

В конце ноября в Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки завершили работу XXVIII Российские педагогические ассамблеи искусств. Для Магнитогорска это не просто научная конференция. Это – бренд. Ассамблеи сыграли большую роль в становлении и развитии консерватории, способствовали формированию научных традиций молодого творческого вуза.

Этот масштабный форум был организован по инициативе первого ректора Магнитогорской консерватории

А.Н. Якупова и проректора по научной работе М.М. Берлянчика. Благоприятными обстоятельствами для его проведения стали тесные контакты с известными специалистами других высших учебных заведений и договор о сотрудничестве с Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского.

Разнообразная проблематика и высочайший содержательный уровень научно-практических конференций, проходивших в рамках Российских музыкально-педагогических ассамблей, задали очень высокую планку. История развития этого



Фото № 1. Пленарное заседание



проекта весьма интересна и стала предметом отдельных научных публикаций [см. 4]. Так, тема первых Ассамблей «Искусство и человек» была блестяще раскрыта в выступлениях В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, В.Н. Холоповой. Животрепещущие вопросы музыкальной педагогики и образования поднимались в докладах В.В. Задерацкого, М.И. Имханицкого, Т.Н. Красниковой, Е.П. Крупника и др. С трибуны магнитогорских Ассамблей были сделаны инновационные сообщения Д.К. Кирнарской, Ю.Н. Рагса и Е.Б. Долинской.

В ходе последующих Ассамблей значительно расширилась география приглашённых специалистов. В работе конференций принимали участие учёные-музыковеды и деятели музыкального образования из Астаны, Екатеринбурга, Уфы, Челябинска.

Не менее важной составляющей содержания Ассамблей искусств являлись мастер-классы выдающихся исполнителей и педагогов. Они сыграли существенную роль в становлении исполнительского мастерства преподавателей Магнитогорской консерватории. Неоценимую помощь оказали профессора Московской консерватории И.Г. Агафонников, В.Ю. Григорьев, Е.Б. Долинская, А.В. Корнеев, А.А. Наседкин, Г.А. Писаренко, А.С. Соколов, Б.Г. Тевлин; профессора РАМ им. Гнесиных М.И. Имханицкий, А.Г. Скворцовский и другие.

Мастер-классы, лекции и концерты в Магнитогорской консерватории давали и представители зарубежного музыкального искусства и педагогики: профессор В. Бланкенхайм (Саарбрюккенская консерватория, Германия); профессор Д. Грюнвальд (Гаагская консерватория, Нидерланды); доктор музыки, профессор А. Зассман (Венский университет музыки и исполнительского искусства, Австрия).

Ежегодное проведение Ассамблей заметно оживило научную деятельность и активизировало исполнительское творчество профессорско-преподавательского состава Магнитогорской консерватории. Если изначально программа формировалась за счёт приглашённых специалистов, то со временем участниками пленарного и секционных заседаний всё активнее становились педагоги вуза, проводившие собственные изыскания в русле объявленной тематики Ассамблей. Яркими страницами стали выступления профессоров Магнитогорской консерватории Н.И. Мельниковой, М.М. Берлянчика, О.А. Урванцевой, Н.И. Лазаревой, заслуженного артиста Российской Федерации А.Л. Тетерина.

Если на первых этапах научная составляющая предполагала только пленарное заседание, то постепенно оно стало дополняться работой секций. Секционные заседания стали организовываться на всех кафедрах, и в научной повестке Ассамблей последних лет они занимают не меньше двух дней плотной работы. Причём для секционных выступлений каждый год разрабатываются новые темы и готовятся новые материалы.

Со временем тематический принцип организации и проведения Ассамблей стал их отличительной особенностью. Мероприятие включало не только научную конференцию заявленной тематики, но и концертные программы и мастер-классы, развивающие и дополняющие её. В последнее время тематический принцип организации Ассамблей стал определяющим. Объявление актуальной тематики, формирование повестки пленарного и секционных заседаний в раскрытии выбранной темы, логически развивающие её концертные программы – такова логика организации ассамблейских программ. По этому принципу были выстроены XXVI Российские педагогические ассамблеи искусств

2020 года «Феномен детства в культуре и искусстве». Научная конференция позволила обсудить проблемы детства в контексте современных культурных процессов, показать, как тема детства отражается в культуре и искусстве. Курсы повышения квалификации, мастер-классы и концерты были посвящены актуальным проблемам музыкальной педагогики и детскому музыкально-исполнительскому искусству. А концертная программа включала концерты, названия которых в полной мере характеризуют их соответствие общей теме: «Классика – детям», «Дети – детям» и «Современные композиторы – детям».

XXVII Российские педагогические ассамблеи искусств 2021 года «Искусство и художественное образование в цифровую эпоху» были посвящены актуальным проблемам музыкальной жизни в условиях цифровизации. В ходе одноимённой научно-практической конференции были сделаны доклады о цифровой социализации XXI века и об онлайн-форматах продвижения музыкального театра. Предметом отдельного рассмотрения стали цифровые, интерактивные и мультимедийные технологии в музыкальном образовании и проблемы сохранения культурно-образовательных традиций в условиях цифровизации. Тематика секционных заседаний была посвящена вопросам бытования музыки в эпоху цифры. Разговор шёл о цифровых технологиях в педагогической практике художественного образования, о достижениях, проблемах и ограничениях дистанционных образовательных технологий, что было чрезвычайно актуально в год пандемических ограничений. Концертная программа, соответствующая тематике Ассамблей, была организована с участием творческих коллективов и солистов консерватории, а также приглашённых исполнителей. Особенно показательным был вечер органной музыки, на

котором были представлены возможности цифрового органа.

Для профессорско-преподавательского состава консерватории ежегодное участие в ассамблейских мероприятиях стало константой и средоточием внутривузовской научной жизни. Соединение научной, творческой и педагогической составляющих с самого начала позиционировало мероприятие как уникальный по своему формату форум, неразрывно связанный с историей вуза [5]. Сегодня Ассамблеи искусств в Магнитогорске – это тематически разнообразное научно-творческое и просветительское мероприятие, вовлекающее в свою орбиту не только профессиональное музыкально-педагогическое сообщество, но и более широкую аудиторию. Научный потенциал вуза позволяет обеспечить наполнение конференций и концертной программы самой разнообразной тематикой.

Убедительным подтверждением всего вышесказанного стали недавно завершившиеся XXVIII Российские педагогические ассамблеи искусств «Межкультурный диалог в искусстве и художественном образовании». Искусство с позиций полилога культур; взаимодействие культурного наследия и актуального искусства как диалог эпох и стилей; личность музыканта в контексте межкультурных контактов – эти и другие аспекты проблематики не теряют своей значимости для искусствоведения. Нам показалось чрезвычайно важным рассмотреть традиции и достижения российского музыкального искусства и образования с позиций межкультурного взаимодействия с Востоком и Западом.

В рамках Ассамблей состоялась Всероссийская научно-практическая конференция, на которой в качестве приглашённых специалистов выступили известные культурологи и музыковеды, представляющие ведущие учеб-



ные заведения страны: Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского, Нижегородскую консерваторию имени М.И. Глинки, Саратовскую консерваторию имени Л.В. Собинова.

Преподаватели Магнитогорской государственной консерватории приняли активное участие в секционных заседаниях. Тематика этих заседаний была весьма разнообразной и вызвала живой интерес аудитории. На состоявшихся 12 секционных заседаниях, которые прошли в очном формате, с докладами выступили 69 человек. Рассмотрение художественного образования в контексте межкультурного взаимодействия и обсуждение диалогического потенциала художественного образования позволили представить творческий вуз пространством диалога культур.

Обсуждению специфики музыкальных культур был посвящён цикл открытых лекций «Музыкальные культуры мира: Индия и Китай». Открытые лекции провели доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, музыковед-индолог Татьяна Викторовна Карташова и кандидат искусствоведения, преподаватель класса китайской музыки научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира», специалист по работе со странами Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии Управления международного сотрудничества Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, музыкант, музыковед-синолог Анастасия Владимировна Новоселова.

Научные мероприятия XXVIII Российских педагогических ассамблей искусств в Магнитогорске прошли в очном формате, что стало долгожданным событием, с воодушевлением воспринятым педагогическим коллективом и студентами. В дни проведения основных научных меропри-

ятий и концертов аудитории и концертные залы Магнитогорской консерватории были заполнены. При этом главные научные события транслировались ещё и в онлайн-формате, что обеспечило интерес более широкой аудитории. Если на пленарном заседании, открытых лекциях и круглых столах оффлайн присутствовало 460 человек, то на YouTube-канале консерватории трансляции этих мероприятий посмотрели 1073 онлайн-участника. Весьма представительной оказалась и география этих онлайн-просмотров: Петрозаводская консерватория имени А.К. Глазунова, Южно-Уральский институт искусств (г. Челябинск), Миасский колледж искусства и культуры, Озёрский колледж искусств, колледж искусств имени П.И. Чайковского (г. Улан-Удэ).

Традиционно интересной оказалась концертная программа Ассамблей, поддерживавшая и дополнявшая основную тематику мероприятия. Концерт «От барокко до современности» представил произведения для органа в исполнении народного артиста Российской Федерации В. Хомякова и солистов Челябинской филармонии. В концерте «Музыкальные диалоги» принял участие оркестр духовых инструментов Магнитогорской консерватории (руководитель и дирижёр – И. Валиев). Партнёром по музыкальному диалогу стал оркестр русских народных инструментов «Калинушка» им. П.А. Цокало (художественный руководитель – О. Кочина). В этот вечер за дирижёрский пульт встал основатель, художественный руководитель и главный дирижёр оркестра корейских традиционных инструментов «Ири Хянче Чуль Пунню», носящего титул «Национальное нематериальное сокровище Кореи», дирижёр О Сок Шин (Южная Корея). Под его руководством музыканты исполнили традиционную корейскую музыку. Этот концерт как нельзя

лучше соответствовал концепции Ассамблей. Концертная программа «Музыкальные диалоги» была представлена в Челябинске в рамках сотрудничества с Челябинским государственным институтом культуры.

Смешанный хор Магнитогорской консерватории (руководитель и дирижёр – Е. Кравченко), а также лучшие солисты и ансамбли консерватории продемонстрировали своё искусство в концерте «Калейдоскоп музыкальных культур», в котором была широко представлена музыка разных стран. Завершением Ассамблей стал концерт «К 100-летию российского джаза», в котором преподаватели и студенты кафедры музыкального искусства эстрады и джаз-оркестр Магнитогорской консерватории (художественный руководитель и дирижёр – С. Мазурок) исполнили известные джазовые стандарты и композиции современных авторов.

Наши гости, отмечая атмосферу открытости и готовности к диалогу, сохранили очень хорошие впечатления об этом мероприятии. Обобщая свои впечатления от пребывания в Магнитогорске, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки Т.Б. Сиднева написала: «Организаторам удалось объединить и привлечь широкую аудиторию для обсуждения общих тенденций развития искусства в контексте диалога культур и роли музыки в современном мире. В разговоре о проблемах музыкальной науки и художественного образования приняли участие представители всех ступеней музыкального образования. Это позволило Ассамблеям стать открытой площадкой обмена опытом педагогической работы». И далее: «Резюмируя свои впечатления об участии в магнитогорских Ассамблеях, от-

мечу грандиозность замысла, мастерское его осуществление, доказывающие необходимость дальнейших встреч и творческих контактов. Могу сказать, что я участвовала в *столичном (курсив – авт.)* событии нестоличной консерватории».

Т.В. Карташова отметила, что «Ассамблеи – это грандиозное мероприятие, которое обращено к абсолютно актуальной проблематике. Как я понимаю, в таком ракурсе эта тема в Вашем учебном заведении поднимается впервые. Трудности организации таких проектов понятны – нет связей, нет специалистов. Поэтому особенно ценно то, что удалось не только заслушать доклады или лекции, но и послушать аудиозвучание классической индийской и китайской музыки, а в «живом» исполнении – услышать корейскую музыку. В таком соединении теории и практики древнейшие культуры мира предстали как целостные звукотерритории. Мероприятие подобного рода было в Московской консерватории. На моей памяти Магнитогорская консерватория – это второй вуз, где в рамках одного масштабного мероприятия удалось соединить разные формы знакомства с музыкальными культурами других стран».

А.В. Новоселова по окончании Ассамблей написала: «На мой взгляд, тематика Ассамблей была как нельзя более актуальной: вопросы межкультурной коммуникации, расширения границ познания в настоящее время приобретают всё большую значимость. Я участвовала в Ассамблеях заочно, поэтому охватить все мероприятия мне не удалось по понятным причинам. Однако то, что мне удалось увидеть, произвело на меня впечатление яркого и живого культурного события. Я видела неподдельный интерес и публики, и самих организаторов. Как заочный участник я высоко оценила техническую сторону подготовки Ассамблей, о чём можно было



судить и по тому, как технически безупречно прошли мои доклады, и по тому, какой живой была реакция аудитории – было ясно, что техника таки позволила им получить целую гамму новых впечатлений от знакомства с китайской музыкой!»

Российские педагогические ассамблеи искусств традиционно получают широкое освещение в СМИ [1, 2, 6], а материалы научно-практических конференций неизменно публикуются в специализиро-

ванных научных журналах [3] и итоговых сборниках [7, 8, 9]. В этом году благодаря информационной поддержке Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова участники Ассамблей «Межкультурный диалог в искусстве и художественном образовании» впервые получили возможность опубликоваться на страницах статусного и уважаемого журнала «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship».

ЛИТЕРАТУРА

1. В Магнитогорске пройдут российские педагогические ассамблеи искусств // URL: <https://mincult.gov74.ru/mincult/news/view.htm?id=11045381> (дата обращения: 12.12.2022).
2. Завершились Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске «Межкультурный диалог в искусстве и художественном образовании» // URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/275622212> (дата обращения: 12.12.2022).
3. Инновации и педагогический опыт в сфере искусства и художественного творчества // Образование в сфере искусства. 2021. № 2 (18). С. 57–89.
4. Лазарева Н.И. Российские педагогические ассамблеи искусств // Образование в сфере искусства. 2018. № 2 (12). С. 94–99.
5. Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки // URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1016757> (дата обращения: 12.12.2022).
6. Российские педагогические ассамблеи искусств 2022 // URL: <https://www.magkmusic.com/main/sobytiya/3419-rossijskie-pedagogicheskie-assamblei-iskusstv-2022.html> (дата обращения: 12.12.2022).
7. Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске «Искусство и художественное образование в цифровую эпоху»: сб. статей и матер. Всерос. науч.-практ. конф. 23–26 ноября 2021 г. / сост. Г.Е. Гун. Магнитогорск: МаГК (академия) имени М.И. Глинки, 2021. 244 с.
8. Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске «Феномен детства в культуре и искусстве»: сб. статей и матер. науч.-практ. конф. 24–27 ноября 2020 г. / сост. Г.Е. Гун. Магнитогорск: МаГК (академия) имени М.И. Глинки, 2020. 314 с.
9. XXV Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске «Современное искусство: от традиции к авангарду»: сб. статей и матер. Всероссийской научно-практической конференции, 22–28 ноября 2019 г. / сост. Г.Е. Гун. Магнитогорск: МаГК (академия) имени М.И. Глинки, 2019. 351 с.

Об авторе:

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии, профессор кафедры философии, культурологии и социально-гуманитарных дисциплин, проректор по научной работе, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6152-608X**, filosof_gun@mail.ru.

REFERENCES

1. *V Magnitogorske proyduť rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv* [Russian Pedagogical Assemblies of Arts will be held in Magnitogorsk]. URL: <https://mincult.gov74.ru/mincult/news/view.htm?id=11045381> (12.12.2022).
2. *Zavershilis' Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske «Mezhkul'turnyy dialog v iskusstve i khudozhestvennom obrazovanii»* [The Russian Pedagogical Assemblies of Arts in Magnitogorsk “Intercultural Dialogue in Art and Art Education” ended]. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/275622212> (12.12.2022).
3. *Innovatsii i pedagogicheskiy opyt v sfere iskusstva i khudozhestvennogo tvorchestva* [Innovations and Pedagogical Experience in Art and Art Creativity]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in art]. 2021. No. 2 (18), pp. 57–89.
4. Lazareva N.I. *Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv* [Russian Pedagogical Assemblies of Arts]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in art]. 2018. No. 2 (12), pp. 94–99.
5. *Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki* [Magnitogorsk State Conservatory named after M.I. Glinka]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1016757> (12.12.2022).
6. *Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv 2022* [Russian Pedagogical Assemblies of Arts 2022]. URL: <https://www.magkmusic.com/main/sobytiya/3419-rossijskie-pedagogicheskie-assamblei-iskusstv-2022.html> (12.12.2022).
7. *Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske «Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v tsifrovuyu epokhu»: sbornik statey i materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 23–26 noyabrya 2021 goda* [Russian pedagogical assemblies of arts in Magnitogorsk “Art and Art Education in the Digital Era”: collection of articles and materials of All-Russian scientific-practical conference on November 23–26, 2021]. Compiled by G.E. Gun. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M.I. Glinki, 2021. 244 p.
8. *Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske «Fenomen detstva v kul'ture i iskusstve»: sbornik statey i materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii 24–27 noyabrya 2020 goda* [Russian pedagogical assemblies of arts in Magnitogorsk “Phenomenon of Childhood in Culture and Art”: Collection of articles and materials of the scientific-practical conference November 24–27, 2020]. Compiled by G.E. Gun. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M.I. Glinki, 2020. 314 p.
9. *XXV Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske «Sovremennoe iskusstvo: ot traditsii k avangardu»: sbornik statey i materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 22–28 noyabrya 2019 goda* [XXV Russian pedagogical assemblies of arts in Magnitogorsk “Modern Art: from Tradition to Avant-Garde”: collection of articles and materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, 22–28 November 2019]. Compiled by G.E. Gun. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M.I. Glinki, 2019. 351 p.

About the author:

Galina Ye. Gun, DrSci (Cultural Studies), Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social and Humanitarian Disciplines, Vice-Rector for Research, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6152-608X**, filosof_gun@mail.ru.

**В.С. ПАНКЕЕВА**

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-4755-6087*

**Японский миф о танцующей богине и его претворение
в произведении для саксофона П. Свертса «Танец Удзумэ»**

В контексте творчества современного бельгийского композитора Пита Свертса рассматривается «Танец Удзумэ». Установка на осмысление мифологических образов произведения обусловлена глубоким и детальным проникновением в суть его программы, что видится важным для более убедительной исполнительской интерпретации. Этим объясняется необходимость представленного в статье последовательного анализа произведения П. Свертса.

В контексте конкретного произведения автор проводит аналогию с древнейшим ритуалом Японии – Кагура – и впервые совершает попытку проанализировать его преломление в современном сочинении. В основе программы произведения лежит японский миф о танцующей богине. Именно на этом главном элементе – танце – строится музыкальное развитие всего произведения. Автор статьи рассматривает различные составляющие для передачи характера и образа сочинения: его форму, инструментальный состав с включением широкой группы ударных, применение характерной ладовой сферы и т. д. и связывает различные разделы произведения с определённой последовательностью в ритуальном действе Кагура. Солирующий саксофон представлен как инструмент с широкими исполнительскими возможностями: неограниченная динамическая градация, диапазон, выходящий за рамки основного, виртуозность в технических разделах и необычайная бархатистость и певучесть тембра в лирических эпизодах. В заключение приведены обобщающие анализ положения.

Ключевые слова: саксофон, репертуар, Пит Свертс, анализ, мифология, регистр «альтиссимо», программность, Удзумэ, Кагура, образная сфера, танец, ритуал, театральное искусство, оркестр, Амагэрасу.

Для цитирования / For citation: Панкеева В.С. Японский миф о танцующей богине и его претворение в произведении для саксофона П. Свертса «Танец Удзумэ» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 137–146. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.137-146

VERONIKA S. PANKEEVA

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4755-6087*

The Japanese Myth of the Dancing Goddess and Its Implementation in the Work by P. Swerts "Uzume Dance" for Saxophone

In the context of the work of the contemporary Belgian composer Piet Swerts, the "Dance of Uzume" is considered. The focus on comprehending the mythological images of the work is due to a deep and detailed insight into the essence of its program, which is seen as important for a more convincing performance interpretation. This explains the need for a consistent analysis of P. Swerts' work presented in the article.

In connection with a particular work, the author draws an analogy with the oldest ritual of Japan – Kagura and for the first time makes an attempt to analyze its refraction in a modern composition. The program of the work is based on the Japanese myth of the dancing goddess. It is on this main element, on the dance that the musical development of the entire work is built. The author of the article considers various components for conveying the character and image of the composition: its form, instrumental composition with the inclusion of a percussion wide group, the use of a characteristic fret sphere, etc. and connects various sections of the work with a certain sequence in the ritual action of Kagura.

The solo saxophone is presented as an instrument with wide performing capabilities: unlimited dynamic gradation, a range beyond the main one, virtuosity in technical sections and extraordinary velvety and melodious timbre in lyrical episodes. In conclusion, the general analysis of the situation is given.

Keywords: saxophone, repertoire, Piet Swerts, analysis, mythology, the "altissimo" register, programming, Uzume, Kagura, figurative sphere, dance, ritual, theatrical art, orchestra, Amaterasu.

Саксофон как солирующий академический инструмент прошёл сложный путь развития. Начиная с середины XIX века свою карьеру как оркестровый, в начале XX-го он занял лидирующие позиции в джазовом исполнительстве. К середине XX столетия его тембровые характеристики, широкая динамическая градация, необычайная певучесть и техническая гибкость привлекли внимание целой плеяды выдающихся композиторов академического направления. Среди зарубежных композиторов, оставивших яркие произведения для саксо-

фона, назовём Ф. Декрюк, Ж. Ибера, Ф. Мартина, П. Морис, А. Томази, П. Крестона, А. Дезенкло, И. Готковски; среди отечественных – А. Глазунова, А. Черепнина, М. Готлиба, Г. Калининича и др.

На рубеже XX–XXI столетий наблюдается эволюция в репертуаре для саксофона. Повышенный интерес к джазу приводит к появлению в произведениях академических жанров импровизационности изложения музыкального материала, преобладанию ритмического начала, сложных «ломаных» мелодических построений и новизны гармоний. Появляется и ак-



тивно развивается новый пласт музыки для саксофона соло, изобилующий специфическими приёмами игры.

XXI век явился новой вехой в создании оригинального репертуара для саксофона. А. Вайнен, Т. Есимацу, П. Свертс, Ж-Д. Миша, Б. Кокрофт, В. Давид расширили список современных произведений с широким применением специфических приёмов игры и использованием регистра «альтиссимо».

Нововведением этого периода можно считать и расширение круга образов. Интерес композиторов к мифологии, преломление исторических сюжетов, появление библейских тем стало своего рода открытием для саксофонного репертуара. К мифологическим сюжетам и образам обращались немногие композиторы. Здесь можно назвать Рио Ноду и его «Феникс» для саксофона соло (1983), Яна Сандстрема – «Мой Ассамский дракон» для саксофона-альта с оркестром (1994), Лероя Осмона – «Зераим из книги Руфи» для саксофона-сопрано, меццо-сопрано и камерного ансамбля (2002), Стейси Гарропа – «Восстание Феникса» для саксофона-сопрано соло (2016). В этом ряду и произведения Пита Свертса¹, в которых солирующий саксофон гармонично сочетается с оркестровым звучанием.

Творчество бельгийского композитора в нашей стране остаётся малоизученным, но, безусловно, заслуживает внимания. В его наследии, которое включает более двухсот оркестровых, инструментальных и оперных сочинений, не последнее место занимают произведения для саксофона: «Клон» (1993), «Танец Удзумэ» (2004), «Котекан» (2006), «Гробница Равеля» (2009), соната «Шляпный город» (2013), квартет саксофонов «Чёрные картины» (2015), «Каприччио Паганини» (2015), «Настоящая поездка» (2016), «Двойной концерт» для саксофона-сопрано и фор-

тепиано со струнными (2016), «Май Тай» (2017), сюита «Орта» (2018), «Озеро любви» (2019), «Ретро» для альт-саксофона, скрипки и фортепиано (2019).

Из перечисленных выше произведений П. Свертса в нашей стране известностью пользуются «Клон» и «Котекан». Произведения написаны для обязательного исполнения на престижных международных конкурсах. Несмотря на разницу во времени создания («Клон» – 1993 г., «Котекан» – 2006 г.), они имеют много схожего: сложный музыкальный язык с включением джазовых гармоний, широкий диапазон с ультравысоким регистром, разнообразие ритмических рисунков с одновременным сопоставлением и наложением нескольких фраз, быстрый темп исполнения, широкие интервалы.

В перерыве между вышеназванными опусами, в 2006 году, П. Свертс создал «Танец Удзумэ» – программное произведение для саксофона-альта и духового оркестра (существует версия для саксофона-альта и фортепиано). Общее время звучания – 13 минут. Произведение написано по заказу современного японского концертирующего саксофониста Нобуи Сугавы и ему же посвящено. Данный исполнитель отличается виртуозной техникой, утончённым звуком, ровным звучанием инструмента на всём диапазоне, безупречным владением регистра «альтиссимо» и блестящей сценической подачей.

В поиске выбора сюжета саксофониста привлек японский миф, появившийся в период Дзёмон (13 тыс. лет до н. э. – III в. до н. э.) и записанный в VIII веке в «Кодзики» («Записи о делах Древности») – первом письменном источнике Японии. В этот период формируются обряды поклонения богам. Ритуальные действия шаманов в масках, их магические операции представляли собой первые зачатки театра с обязательным включением песенных

и танцевальных элементов. Миф о танцующей богине Удзумэ подтверждает театрализованность обрядовых действий и является началом развития истории театра в Японии [1].

Удзумэ – с японского языка переводится как «сильная», «мужественная»; богиня веселья, любви и радости. По характеру персонаж отличается лёгкостью, юмором, жизнерадостностью. Танец является неотъемлемой частью Удзумэ, и поэтому в Японии она считается не только прародительницей театрального искусства, но и родоначальницей ритуальных танцев. Удзумэ танцует с веткой Сакаки в руке (в некоторых источниках указано, что она танцует в головном уборе, сплетённом из веток Сакаки)².

Программа произведения опирается на миф о танцующей богине Удзумэ, повествующий о том, как она своим энергичным танцем смогла спасти мир от вечной тьмы³.

Танец, который демонстрирует Удзумэ, является важной частью ритуального действия Кагура⁴. Основная его цель – призвание божества, вознесение ему даров и получение от него новой жизненной энергии. Кагура связано с театром именно ритуально-игровой стороной, моментом «задабривания» божества, изобретением приёмов для его увеселения. Многие элементы этого действия впоследствии вошли в традиционный японский театр. Кагура имеет множество ответвлений, но в нём всегда присутствуют три важные составляющие – всеобщее веселье и радость ожидания божества, состояние «богоохваченности» и само появление персонажа, который дарует присутствующим обновление, энергию и новые жизненные силы [1]⁵.

Конечно, ни одно танцевальное действие в Кагура не могло обходиться без инструментального сопровождения. Согласно археологическим находкам, наибо-

лее употребительными считались флейта, хитирики – духовой инструмент гобойного семейства из бамбука, кото – струнный щипковый инструмент и различные виды ударных (барабаны, тарелки, бамбуковые бруски), что свидетельствует о важности ритмического и мелодического начал в музыке. Именно флейта и барабаны в древности считались наиболее подходящими инструментами для призыва высших сил. На гравюре Утагавы Хиросигэ, японского художника XIX века, боги, окружавшие Удзумэ во время танца, изображены именно с вышеназванными музыкальными инструментами.

В «Танце Удзумэ» П. Свертса находим прототип ритуального действия Кагура, и прежде всего это выражается в форме сочинения. Сочинение представляет собой виртуозно-лирический диалог, в котором солист и оркестр не соперничают, а взаимодействуют друг с другом, совместно создавая колоритный музыкальный образ. Произведение написано в жанре концертино – одночастного строения с технически сложными крайними разделами и мелодичной напевной средней частью. Компактность формы с непрерывным развитием помогает сохранить единство сюжетной линии.

Первая часть *Molto energico* носит активный, динамичный характер. Тематическое зерно проводится у оркестра, затем переходит в партию солиста. Применение целотонной гаммы придаёт музыке фантастичность, элемент сказочности, таинственности происходящего. Порывистая мелодическая линия соткана из мелких длительностей в быстром темпе с применением большого количества знаков. Ритмический рисунок с отсутствующей четвёртой шестнадцатой нотой придаёт музыке лёгкость, остроту и игривость, что довольно удачно сопоставляется с характером Удзумэ (Пример 1).



Использование регистра «альтиссимо» создаёт для исполнителя дополнительные трудности, требующие гибкости амбушюра, а также координации пальцев и аппарата. Композитор применяет неудобное для саксофона сочетание звуков Cis^1 и D^2 длительностями из шестнадцатых нот в штрихе *legato*, что требует высокого уровня владения мелкой техникой и плавных переходов от одного звука к другому. Четыре звука, многократно повторяясь, создают эффект «кружения», топтания на месте (Пример 2).

С 61-го такта тема ритмически усложняется: появляются квинтолы, форшлаги, трели. Бесконечные встречные знаки придают музыке динамичность, не дают ослабить внимание слушателя, буквально приковывают его к развитию сюжета. Постоянно разворачивающаяся тема то взбирается вверх, уходя в регистр «альтиссимо», то спускается вниз, замирая на трели продолжительного звука. И затем вновь набирает силу, достигая своего апогея на трели звуков Gis^3-A^3 , после которой следует спад эмоционального напряжения (Пример 3).

Тема, продолжая «колышаться» в партии солиста отголосками основной мелодии, успокаивается в оркестре за счёт укрупнения длительностей и динамического затухания. Широкие триоли подготавливают начало лирического раздела.

Итак, первый раздел произведения представляет собой первую составляющую действия Кагура – всеобщее состояние радости и веселья, ожидание божества. Об этом свидетельствует и выбор музыкально-выразительных средств: взволнованность тематического развития,

быстрый темп, обилие встречных знаков, применение широкого диапазона звучания солирующего саксофона, различные ритмические модификации. Колоритные эпизоды в исполнении бас-кларнетов и баритон-саксофона, а также глиссандо в партии тромбонов усиливают приподнятое состояние персонажей.

Средний раздел состоит из нескольких эпизодов. Первый – мягкий, томный, созерцательный. Тягучая мелодия с переплетением утончённых пассажей словно создаёт лёгкое кружево, изображая магические движения кистей рук богини, вхождение в состояние транса (Пример 4).

Пример 1.

Такты 1-11

Пример 2.

Такты 45-50

Пример 3.

Такты 115-120

Пример 4.

Такты 203-213

Второй эпизод среднего раздела, строясь на пассажеобразном движении, отголосками напоминает основную тему. Достигая кульминации на трели звуков Gis^3-A^3 , с 243-го по 293-й такт начинается третий эпизод – джазовый марш с синкопированным ритмом в сочетании с квинтольными фигурациями и блюзовыми гармониями (Пример 5).

По стилистике данный эпизод очень напоминает музыкальный язык Джорджа Гершвина. Возможно, обращение к музыке великого композитора является данью уважения эпохе джаза, которая способствовала раскрытию саксофона как инструмента с богатыми исполнительскими возможностями.

Четвёртый эпизод представляет собой виртуозный раздел, построенный на пентатонике. Композитор удачно усиливает восточный колорит музыки широким применением ударных инструментов (ксилофон, колокольчики, треугольник, коробочка). Виртуозная тема с применением ультравысокого регистра усиливает эффект пребывания героини в состоянии шаманизма (Пример 6).

Итак, средний раздел произведения представляет собой вторую составляющую ритуала Кагура – состояние «богоохваченности». Лирическая тема саксофона, красиво переплетаясь с мелодией флейты и гобоя, вводит слушателя в гипнотическое состояние. Созерцание тёмного времени суток, глубокой ночи помогают подчеркнуть нюанс *piano* и тонкие гармонии в прозрачной оркестровке автора. Последующая смена размеров, смещение долей с синкопированными ритмами, подчёркнутые аккорды в партии

медных духовых инструментов создают эффект нестабильности состояния главной героини, её погружение внутрь себя, что демонстрирует последующая каденция солирующего саксофона.

Каденция сосредотачивает внимание слушателя на облике Удзумэ. Это пребывание героини наедине с собой, временное успокоение, монолог. Раздел опирается на основной тематизм произведения. Солирующий саксофон будто разговаривает со слушателем. Мелодия, построенная на четвертных триолях, постепенно получает развитие в виде измельчённых длительностей (восьмые-триоли-шестнадцатые) и, стремительно поднимаясь вверх, вновь достигает кульминации на трели звуков A^3-B^3 , вводя в финал (Пример 7).

Пример 5.

Такты 259-264

Пример 6.

Такты 320-322

Пример 7.

Такты 415-422



Возвращение первой темы в проведении оркестра вновь внедряет энергетику танца. Тема звучит с изменениями: не касаясь основного мелодического рисунка, композитор добавляет подголосочный материал, за счёт которого бесконечные переплетения мелодии получают непрерывность движения. Партия солиста аккумулирует в себе весь тематизм предыдущих разделов. Композитор не использует оркестр в качестве аккомпанирующего голоса, как в первом проведении темы, а мастерски «вплетает» темы солиста и оркестра, тем самым показывая вовлечение всех участников действия в происходящее.

Совершенно ошеломительна звучность меди в джазовом марше с форшлагами, изображающая смех богов при виде сброшенных Удзумэ одежд. Постоянное перемежение тем, часто сменяющие друг друга ритмические построения, виртуозные пассажи, обилие встречных знаков, охват широкого диапазона звучания солирующего инструмента и оркестра, гибкие переходы из среднего регистра в «альтиссимо», сложные ультравысокие обороты в партии саксофона создают эффект одержимости, сумасшествия, неистовства, общей кульминации всего действия.

Но композитор идёт дальше. Он усиливает кульминационный эффект, меняя в 553-м такте размер с 4/4 на 3/8, тем самым ещё больше «сжимая» ощущение времени и приближая грандиозный апофеоз. Широкое применение регистра «альтиссимо» в разделе на 3/8 усиливает экстатическое состояние участников действия, эйфорию Удзумэ и символизирует выход богини Аматаэрасу прорывающимися лучами солнца сквозь каменные стены грота. Последние тринадцать тактов произведения

в динамическом нюансе *fortissimo*, акцентированными оркестровыми аккордами и ярким техническим разделом в партии солиста с кульминационным звуком В³, являют миру торжество жизни и солнца на Земле (Пример 8).

Пример 8.

Такты 582-589

Таким образом, проанализировав одно из современных сочинений саксофонного репертуара XXI века, можно сделать следующие выводы:

- детальное проникновение в программу музыкального произведения помогает глубже понять авторский замысел и, тем самым, более убедительно выстроить исполнительскую интерпретацию сочинения;
- выбор жанра произведения – концертно – позволяет в одночастной конструкции передать множество состояний и настроений, не разрывая развитие сюжета на отдельные части, однако при этом соблюдая три составляющие действия: всеобщая радость и веселье ожидания божества, момент «богоохваченности» и приход ожидаемого персонажа;
- композитор находит средства и приёмы, чтобы удерживать внимание слушателя на всём протяжении произведения, тем самым сохраняя неизменно важным условие театрального искусства Японии –

максимальную концентрацию сознания. Ощущение статики танца обеспечивается «кружением» вокруг одного элемента, однообразным движением на небольшом пространстве;

– композитор рассматривает саксофон как инструмент с неограниченными исполнительскими возможностями. Поручая ему образ танцующей Удзумэ, автор презентует саксофон как инструмент, способный к передаче широкого спектра настроений. Сквозь призму технических приёмов и гибкого владения звуком он раскрывает две его самые важные исполнительские стороны – умение петь и разговаривать;

– интересным является вопрос применения регистра «альтиссимо» в произведении. В контексте «Танца Удзумэ» саксофон вынужден подражать флейте, широко применяемой в ритуальных действиях Кагура. Кроме того, это объясняется программой сочинения – передать состояние неистовства, исступления;

– сопровождение духового оркестра, символизирующее одновременно и богов, играющих на музыкальных инструмен-

тах, и определённые настроения, – ещё одна интересная находка композитора. Тембровое разнообразие и одновременно некое единство с солирующим духовым инструментом делает музыкальный образ более гармоничным и цельным. Переплетение мелодических линий деревянных духовых инструментов – кларнета, бас-кларнета, гобоя, флейт и саксофонов в начальной теме прекрасно вступает в диалог с глиссандирующими шутивными репликами тромбонов и саркастическими форшлагами труб в джазовом марше. Широкое применение ударных инструментов добавляет национальный колорит;

– в современных произведениях стирается грань между джазовой и академической музыкальной традицией, переплетая различные жанры и стили в одном сочинении. В «Танце Удзумэ» включение джазового марша, с одной стороны, рассматривается как элемент непредсказуемости в произведении с мифологическим сюжетом, с другой – соблюдена такая особенность музыки XXI века, как полистилистика и многожанровость.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пит Свертс (1960) – современный бельгийский композитор. Музыкальное образование получил в Институте имени Ж.Н. Лемменса в Левене (Бельгия). В 1993 году удостоен I премии на самом престижном международном конкурсе композиторов в Бельгии, и это не единственная его награда. За всё время учёбы им было получено десять первых премий на различных конкурсах. С 1982 года и по настоящее время преподаёт композицию и оркестровку в этом же институте, а с 1985 по 2005 год П. Свертс являлся дирижёром современного ансамбля «Новая музыка» [6].

² Сакаки – священное дерево, символизирующее вечность, издревле использовалось

в различных ритуалах Японии. Считается, что оно способно притягивать божественные силы и концентрировать в себе жизненную энергию [1, 29].

³ Между богиней солнца, Амаэрасу, и её братом Сусаноо, богом луны, возникает ссора, в результате которой она закрывается в пещере, тем самым лишая мир света и тепла. Боги приходят за помощью к Удзумэ, которая придумывает способ выманить Амаэрасу. Он заключается в исполнении магического танца на перевернутом чане, имитирующего звук боевого барабана. Перед входом в пещеру сажают петухов, которые с нарастанием кульминации танца начинают кричать всё громче, предвещая рассвет. Танец Удзумэ,



начинаясь легко и непринуждённо, завораживает и гипнотизирует. Удзумэ настолько поглощена своим ритуалом, что в диком порыве нарастающего напряжения сбрасывает с себя одежду. Это вызывает всеобщий смех и переполох, что будит любопытство Аматэрасу и заставляет её выйти из убежища. Боги пришли к Аматэрасу с дарами – ожерельем из драгоценных камней, подвешенным на верхние ветви дерева Сакаки, и бронзовым зеркалом на нижних ветвях. Выходя из пещеры, богиня солнца начинает любоваться своим отражением в зеркале. Воспользовавшись ситуацией, боги преграждают вход в пещеру, а лучи солнца, исходящие от Аматэрасу, наполняют мир ярким светом [5, с. 415].

⁴ Кагура – древнейший ритуальный танец, форма народного исполнительского искусства, в основе которой лежат магические действия. Дословно Кагура переводится как «местопребывание божества». По хореографии это простой, статичный танец с повторяющимися движениями. Для его исполнения нужна небольшая площадка, которая будет

фокусировать внимание на исполнителе и на божестве [1, с. 26].

⁵ Ежегодно в декабре в Японии на территории императорского дворца исполняется ритуал Микагура. Данная церемония предназначена для императора и узкого круга. Она представляет собой пятичасовое действие, начинающееся от момента захода солнца и заканчивающееся глубокой ночью, направленное на получение новых жизненных сил для правителя от богини Аматэрасу. На протяжении всей церемонии император должен быть предельно внимателен и сосредоточен, иначе его жизненная энергия не получит силы. По легенде об императорах Японии считается, что первым правителем был праправнук Аматэрасу – Дзимму. Сама же Аматэрасу (в пер. с японского «с небес сияющая») в японской мифологии является одной из главных богинь, и это вполне обосновано: будучи богиней солнца, она имеет непосредственное влияние на плодородие, урожайность и существование всего живого [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина Н.Г. История японского театра: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. 336 с.
2. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Казань, 2012. 26 с.
3. Всё об императорах Японии // Японский язык онлайн. URL: <http://nihon-go.ru/imperator-уаронii/> (дата обращения: 20.11.2022).
4. Зарубин А. Проблема исполнительской интерпретации произведений для саксофон-соло Рио Ноды (на примере «Импровизаций» I, II, III) // Исследования молодых музыковедов. 2019. № 5. С. 342–355.
5. Мифологии древнего мира / пер. с англ., предисл. И.М. Дьяконова. М.: Наука, 1977. 456 с.
6. Официальный сайт композитора Пита Свертса // URL: <http://www.pietswerts.be/> (дата обращения: 20.11.2022).
7. Понькина А.М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции // Вестник Адыгейского государственного университета. 2018. Вып. 1 (212). С. 208–212.

Об авторе:

Панкеева Вероника Сергеевна, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4755-6087**, veronikapankeeva@mail.ru

 REFERENCES 

1. Anarina N.G. *Istoriya yaponskogo teatra: drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie* [The History of Japanese Theatre: Antiquity and the Middle Ages: Through the Ages into the 21st Century]. Moscow: Natalis, 2008. 336 p.
2. Begovatova M.A. *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta: avtoreferat dissertatsii ... kan-didata iskusstvovedeniya* [Modern performance on saxophone in the expansion aspect of the sonic possibilities of the instrument: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2012. 26 p.
3. Vse o imperatorakh Yaponii [All About Emperors of Japan]. *Yaponskiy yazyk onlayn* [Japanese language online]. URL: <http://nihon-go.ru/imperator-yaponii/> (20.11.2022).
4. Zarubin A. Problema ispolnitel'skoy interpretatsii proizvedeniy dlya saksofona-solo Rio Nody (na primere «Improvizatsiy» I, II, III) [The Problem of Performing Interpretation of Works for Saxophone Solo by Rio Noda (on the example of “Improvisations” I, II, III)]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Studies of Young Musicologists]. 2019. No. 5, pp. 342–355.
5. *Mifologii drevnego mira* [Mythologies of the Ancient World]. Translated from English, foreword by I.M. Diakonov. Moscow: Nauka, 1977. 456 p.
6. *Ofitsial'nyy sayt kompozitora Pita Svertsa* [Official website of composer Pete Swerts]. URL: <http://www.pietswerts.be/> (data obrashcheniya: 20.11.2022).
7. Pon'kina A.M. Ispolnitel'stvo na saksofone kontsa XX veka: kharakternye osobennosti evolyutsii [Saxophone Performance at the end of XX Century: Characteristic Features of Evolution]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Adygeyan State University]. 2018. Issue 1 (212), pp. 208–212.

About the author:

Veronika S. Pankeeva, Associate Professor at the Orchestral Wind and Percussion Instruments Department, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4755-6087**, veronikapankeeva@mail.ru



**Е.В. ТВЕРИТИНА**

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0003-4492-7193*

**Межнациональный диалог как один из факторов становления
китайской фортепианной исполнительской школы**

Настоящая статья является результатом исследования иностранных влияний на китайский пианизм. Относительно молодая азиатская школа рассматривается как гетерогенное явление, чьи характерные особенности определяются сочетанием двух взаимосвязанных компонентов: активной включённостью в национальное культурное пространство и ориентацией художественных устремлений на европейское фортепианное искусство. На основе периодизации, связанной с формированием механизмов педагогики и исполнительского искусства Китая в XX–XXI вв., анализируется адаптация европейской, русской и американской фортепианных моделей к неевропейской национальной культуре. Автор приходит к выводу, что русская школа стала одним из магистральных и стабильных профессиональных ориентиров в фортепианно-исполнительской среде Китая. При этом различные европейские школы пианизма – итальянская, австро-немецкая и французская – оказывали «точечное» воздействие, проявляясь в неодинаковой степени на разных этапах становления китайского пианизма, и носили локальный характер. Оказывается бесспорным и факт «обратной связи», когда такие особенности менталитета китайцев, как уникальная дисциплинированность, «сыновья почтительность» к педагогу и повышенная ориентированность родительского внимания на процесс обучения, становятся образцом для педагогов и учащихся других национальностей. В свою очередь лучшие представители азиатской школы пианизма оказывают заметное влияние на функционирование мировой пианистической культуры современности. Таким образом, изучение межнационального диалога в становлении китайской фортепианной исполнительской школы позволяет рассматривать его не только с очевидной стороны, но и как дуальный, взаимообогащающий процесс.

Ключевые слова: китайская фортепианная школа, диалог традиций, пианизм, иностранное влияние, исполнительское искусство.

Для цитирования / For citation: Тверитина Е.В. Межнациональный диалог как один из факторов становления китайской фортепианной исполнительской школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 147–155. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.147-155

ELENA V. TVERITINA

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0003-4492-7193*

International Dialogue as One of the Factors in Making the Chinese Piano Performing School

This article is the result of studying foreign influences on Chinese pianism. The relatively young Asian school is regarded as a heterogeneous phenomenon, whose characteristic features are determined by a combination of two interrelated components: active involvement in the national cultural space and the orientation of artistic aspirations to European piano art. Based on the periodization associated with forming the mechanisms of pedagogy and performing arts of China in the XX–XXI centuries, the adaptation of European, Russian and American piano models to non-European national culture is analyzed. The author comes to the conclusion that the Russian school has become one of the main and stable professional reference points in the China piano-performing environment. At the same time, various European schools of pianism – Italian, Austro-German and French – exerted a “point” effect, manifesting themselves to varying degrees at different stages of forming Chinese pianism and were local in nature. It also turns out to be an indisputable fact of “feedback”, when such features of the Chinese mentality as unique discipline, “filial piety” to the teacher and increased focus of parental attention on the learning process become a model for teachers and students of other nationalities. In turn, the best representatives of the Asian school of pianism have a noticeable influence on the functioning of the world piano culture of our time. Thus, the study of interethnic dialogue in forming the Chinese piano performing school allows us to consider it not only from the obvious side, but also as a dual, mutually enriching process.

Keywords: Chinese piano school, dialogue of traditions, pianism, foreign influence, performing arts.

Активное развитие национального фортепианного искусства в Китайской Народной Республике представляет собой одно из ярких и, пожалуй, выдающихся явлений современного музыкального мира. Стремительный скачок интереса к фортепианному исполнительству и так называемый «фортепианный бум», наблюдаемый в Китае на рубеже XX–XXI столетий, привёл к тому, что пианистическая культура этой страны, с одной стороны, является самобытным, уникальным явлением, сложившейся системой со своими правилами. С другой же – оказывает заметное влияние на стабильность функциониро-

вания мировой фортепианной исполнительской школы. Уникален и невероятно краток (по мировым меркам) путь, пройденный от «знакомства» и внедрения фортепиано лишь в некоторые китайские семьи до лавинообразного увлечения фортепианной игрой даже в самых отдалённых от центра провинциях. Так, «...игра на фортепиано в 70-е годы прошлого века считается высоким и благородным занятием, являясь характерным признаком улучшающегося стандарта жизни, и доступна лишь избранным» [4, с. 12]. К началу же XXI века пианистическое образование в Китае достигает массовых масштабов.



Китайская фортепианная школа – явление относительно новое, молодое. Полное её формирование относится к XX столетию и связано с «распространением модели профессионализма в сфере академического музыкального искусства за пределы культурно-исторической среды, его породившей» [2, с. 27]. Подобные школы С.А. Айзенштадт именует «гетерогенными»¹. Отметим, что интерес к истории становления и самому факту существования этой культуры в последние десятилетия достаточно высок. Работы китайских аспирантов-пианистов и музыковедов, обучающихся в российских консерваториях, детально анализируют исторические этапы и особенности профессионального диалога молодой фортепианной школы и более авторитетных русской, европейской, американской (Сью Бо [4], Чэнь Янань [6]). Систему фортепианного образования в современном Китае глубоко исследует Дин И [3], описывая стратегию его развития и особенности национального репертуара. Среди трудов отечественных исследователей особо выделяется докторская диссертация С.А. Айзенштадта «Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики» [2]. Здесь, помимо убедительной периодизации, доказательно и подробно освещены особенности исполнительского стиля китайских пианистов, напрямую связанные с закономерностями китайской речи, в которой интонирование служит не эмоциональным, а смысловозначительным задачам. Таким образом, исследовательский взгляд преимущественно направлен на одну грань диалога – способность китайской фортепианной культуры учиться у «лучших» и ориентироваться на европейскую модель в исполнительском искусстве. При этом второй аспект этой коммуникации остаётся на периферии

научных интересов. В связи с этим автор предпринимает попытку расширить представления об инациональных влияниях на китайскую фортепианную культуру и выявить способность китайских пианистов оказывать влияние на мировую фортепианную школу.

Интересно, что исследователи данной проблематики в той или иной мере соотносят разные «волны» инационального влияния на фортепианную культуру Поднебесной с этапами её исторического развития, причём с различной степенью детализации. Однако вычленение/объединение тех или иных этапов, как правило, связано с наличием крупных знаковых событий и деятельностью выдающихся персон.

При детальном знакомстве с предложенными периодизациями выясняется следующее: официальной датой становления китайской фортепианной школы считается 1949-й, то есть год образования Китайской Народной Республики². Периоды так называемой «культурной революции» (1949–1966) и «реформ и открытости» (с 1978-го по настоящее время) связываются исследователями с активным влиянием на китайский пианизм европейской и, особенно, русской (советской) пианистических школ.

Автору статьи показалась наиболее убедительной периодизация, предложенная С.А. Айзенштадтом, который сосредотачивает своё внимание на трёх периодах истории китайского пианизма:

- 1) *период зарождения* (включает в себя католический, протестантский и переходный этапы) относится автором к отрезку времени от нач. XVII в. до 1930-х годов;
- 2) *период становления* (1930–1960 гг.);
- 3) *период выхода на международную арену* (с середины 1960-х гг.).

С этими периодами С.А. Айзенштадт соотносит и динамику иностранных влияний. Так, он подчёркивает, что если

на этапе зарождения китайского пианизма «доминирование иностранных специалистов было безраздельным» [1, с. 22], то во время становления, помимо влияния М. Пачи, Б. Захарова и других, появляются и китайские пианисты, получившие образование у русских и европейских профессоров, которые начинают преподавать в своих консерваториях. Здесь же отмечается и укрепление связей с русской фортепианной школой. Выйдя на мировую арену, «китайские пианисты не только продолжают обучаться в самых разных центрах европейского пианизма, но и сами начинают оказывать влияние на мировой пианизм в виде сформировавшейся национальной школы» [там же, с. 30].

Остановимся на особенностях влияния иностранных школ на фортепианное искусство Китая в контексте вышеописанной периодизации. Необходимо сказать, что это воздействие не было ограничено какой-то одной школой в рамках указанных этапов, а характеризовалось скорее их многоликостью и, в какой-то степени, соперничеством.

Становление китайской фортепианной школы в рамках *периода зарождения* было связано с именем итальянского пианиста и дирижёра Марио Пачи (1878–1946), которому принадлежит инициатива создания первого симфонического оркестра на Дальнем Востоке. Кроме того, он был педагогом старшего поколения китайских пианистов. Известно, что итальянский музыкант был сторонником *старой пальцевой школы игры на фортепиано*³, поэтому удельный вес в его методике составляли упражнения и инструктивные этюды. И сегодня, уже в XXI веке, многие китайские преподаватели предпочитают ориентировать свой взгляд на безупречность и отточенность изолированной пальцевой игры, иногда даже в ущерб вовлечённости в исполнительский процесс всего пианистического

аппарата, что позволяет говорить о влиянии итальянской пианистической школы на азиатскую фортепианную культуру. Здесь же отметим факт, что молодое поколение пианистов того времени – Ван Жуйшан и Ли Эньке, ставшие впоследствии виднейшими педагогами, обучались в США. Влияние американской школы проявилось в особом внимании китайских пианистов к романтическому репертуару, безупречной и даже несколько «спортивной» технической оснащённости. Американцами же были организованы грандиозные фортепианные концерты в Пекине и Шанхае, где выступали прославленные Л. Годовский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов и др.

В то же время в Германии учился основатель первой китайской консерватории⁴ Сяо Юмей. Благодаря универсальности своего таланта он ярко проявил себя в самых разнообразных областях музыкальной деятельности: как педагог, композитор, дирижёр, пианист, талантливый организатор. Несомненно, что благодаря своим личностным качествам (а именно – пытливости ума и невероятной дисциплинированности) он перенял особенности немецкой традиции, основанной на строгой логике, концептуальности и интеллектуализме.

Одним из выдающихся приглашённых профессоров Шанхайской консерватории, которого чтут в Поднебесной до сих пор, а Хуан Пин назвал «патриархом преподавания игры на фортепиано в Китае» [5, с. 9], был Борис Захаров (1908–1991). Ученик Анны Есиповой, блестящий пианист и педагог поднял преподавание фортепианной игры в этой стране на мировой уровень и оживил музыкальную жизнь Шанхая сольными концертами и регулярными выступлениями в составе камерного ансамбля. Кроме того, благодаря его содействию ученики профессора Московской консерватории Александра Зилоти –



С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин – преподавали впоследствии в Китае «и стали гарантом дальнейшего процветания Шанхайской консерватории» [там же, с. 10].

Чрезвычайно важное значение для китайского фортепианного искусства имела композиторская и исполнительская деятельность Александра Черепнина (1899–1977), который активно пропагандировал китайскую национальную музыку⁵ и выступал с собственными фортепианными сочинениями (прелюдия «Уважение к Китаю», «Китайские багатели» и др.). Отметим и вклад А. Черепнина в методику преподавания, создавшего систематизированное пособие для начинающих «Фортепианные упражнения в пентатонических ладах». С.А. Айзенштадт отмечает, что «новаторские устремления русского мастера находили благодарный отклик со стороны китайских музыкантов: ректор консерватории Сяо Юмей перевёл методические комментарии композитора на китайский язык, написал предисловие и содействовал изданию «Упражнений в Шанхае» [2, с. 111].

Активное взаимодействие двух стран – КНР и СССР – во всех сферах искусства началось после подписания Договора о дружбе и взаимопомощи (1950). Здесь осуществлялись различные формы сотрудничества: контакты деятелей культуры и искусства, гастроли престижных художественных коллективов и солистов, китайские студенты отправлялись на учёбу в советские вузы. В методике преподавания стали полностью следовать советским курсом. В китайское фортепианное образование привносятся: русский репертуар, практика ученических и педагогических концертов, повышенная эмоциональность и глубина интерпретации.

Шанхайская и Пекинская консерватории пользовались большой поддержкой

на государственном уровне, особенно в сфере преподавания игры на фортепиано. С 1954 по 1960-е годы на фортепианные факультеты этих консерваторий были приглашены Арам Татулян (1915–1974) и Татьяна Кравченко (1916–2003), жизнь и работа в Китае для которых стала ярким событием и профессиональной удачей. Советские специалисты подчёркивали необходимость «подготовки учащихся на строго научной основе, ...демонстрируя в процессе обучения настоящее туше, формируя эмоционально-художественные представления о музыке, стремились, чтобы студенты всеми способами показывали многообразие тембра и певучесть рояля. Кроме того, повысились знания учащихся о роли педали и способах педализации» [5, с. 12]. Отметим, что усилия советских профессоров были результативными. Целая плеяда молодых и талантливых китайских пианистов, среди которых были Лю Шикунь, Гу Шенин, Ли Минцян, Инь Чэнцзун, неоднократно становились победителями солидных международных конкурсов⁶. Таким образом, фортепианное исполнительское искусство Китая вышло далеко за пределы своей страны и стало обретать самобытные черты.

Отметим, что диалог исполнительских традиций осуществлялся не только с советскими специалистами. Активным было взаимодействие китайских консерваторий и со странами Восточной Европы. Лю Сяолун вспоминает, что «в 1953 году польский пианист Н. Бакст читал лекции в Северо-Восточной консерватории, и преподаватели, и студенты, посещавшие их, были потрясены. В 1955 году профессор Т. Лангер из ГДР также провёл трёхмесячный курс лекций в Тяньцзине, предоставив преподавателям и студентам своевременную помощь» [цит. по: 6, с. 192]. Очевидно, что в рамках *периода становления* заметное влияние на китайский пианизм

оказали помимо русской немецкая и польская традиции.

Последовавшая в 1966 году «культурная революция», нанёсшая огромный урон, в том числе и искусству Китая⁷, значительно ослабила завоеванные китайским пианизмом позиции. Фортепианное образование осталось без внимания как со стороны правительства, так и со стороны общества: намеренно рушились традиции, закрывались музыкальные школы, преследовались педагоги. Однако знания и опыт, посеянные в 1950-е годы, «проросли» и дали свои профессиональные плоды позднее.

После окончания «культурной революции» фортепианная школа КНР достаточно быстро вернула свои позиции: возобновился учебный процесс в ведущих консерваториях и на музыкальных факультетах педагогических институтов, к работе вновь приступили выдающиеся представители национальной педагогики – У Лэй, Чжоу Гуанжень, Ли Цифан, Ли Минцян.

Третий период развития китайской фортепианной культуры связан с её выходом на международную арену и реформами в области образования. Характерной чертой последних сорока лет остаётся желание китайских музыкантов усвоить российский, европейский и американский опыт в сфере исполнительского искусства. Многочисленные группы студентов направляются за рубеж для учёбы, научной деятельности, участия в престижных фестивалях и конкурсах. Наступает так называемый и уже описанный исследователями-музыковедами «фортепианный бум» – лавинообразное увлечение фортепианной игрой не только на уровне столицы и городов-миллионников, но и в отдалённых провинциях Китая. Следует констатировать, что в указанный период в КНР сложилась весьма развитая система фортепианного образования с разветвлённой структурой,

включающей в себя весь комплекс, как для начинающих, так и для профессионалов высокого уровня. Фортепианные отделения 11-ти основных консерваторий постепенно стали отвечать самым высоким требованиям к качеству подготовки пианистов. Со временем все учреждения, в которых обучали игре на фортепиано, были укомплектованы национальными педагогическими кадрами.

Знаковой фигурой для 1980–1990-х годов стал французский пианист и аранжировщик Ричард Клайдерман (род. 1953). Именно благодаря деятельности этого музыканта шедевры классической музыки стали любимы и доступны многим китайцам⁸. Здесь трудно говорить о прямом влиянии французской фортепианной школы на стиль китайских исполнителей, в связи с тем, что Р. Клайдерман не занимался педагогической деятельностью, а следовательно, не передавал своё искусство «из рук в руки». Однако его роль в распространении страниц великой классики в среде китайских пианистов-профессионалов и любителей бесспорна.

В пору выхода китайских пианистов на мировую сцену стали проявляться и их специфические черты, к которым С.А. Айзенштадт причисляет «внимание к технической ”сделанности” и тщательной проработке материала... ловкость, оживлённость, точность игры, тяготение к предельной детализации фактуры... и особое значение “темы радости”, “восторженное восприятие мира”» [2, с. 123].

На рубеже XX–XXI вв. в китайском фортепианно-исполнительском искусстве появились новые лидеры – Ланг Ланг (род. 1982), Юнди Ли (род. 1982), Ван Юйцзя (род. 1987). Напомним, что и в судьбе этих одарённых пианистов было обучение у иностранных педагогов: Ланг Ланг и Ван Юйцзя совершенствовались под руководством Гарри Граффмана



в Кертисовском институте музыки (США), а Юнди Ли повышал исполнительский уровень у Ария Варди в Ганноверской высшей школе музыки и театра (Германия). С их приходом мировая пианистическая культура обогатилась интерпретациями высочайшего класса, а в фортепианном искусстве Китая ещё ярче, чем прежде, воплотились характерные черты. Кроме этого, как справедливо замечает С.А. Айзенштадт, «они сыграли важнейшую роль в консолидации и национальной идентификации своей фортепианной школы» [2, с. 138]. Интересен факт, что многие российские педагоги, работавшие длительное время в КНР, как один из факторов успешности и результативности обучения китайских пианистов отмечают их невероятную, «космическую» работоспособность. Справедливым оказывается и наблюдение одного из ведущих специалистов – А.В. Новосёловой⁹, подчеркнувшей в своём выступлении в рамках Российских педагогических ассамблей искусств (22–25 ноября 2022 г., Магнитогорск) «уникальное трудолюбие, сыновнюю почтительность к педагогу и глубокую включённость родителей (особенно пап) в образовательный процесс» в качестве приоритетных факторов в китайском музыкальном образовании.

Подводя итог, отметим, что современное состояние китайской фортепианной школы является результатом длительного пути. При этом первый этап полностью сориентирован на инациональные исполнительские культуры, затянутость и напряжённость второго этапа обусловлена тяжёлой социокультурной ситуа-

цией, а стремительный подъём третьего – общими процессами глобализации и повышенной заинтересованностью государства в блестящих результатах своих соотечественников. С годами фортепианная школа КНР приобрела широкую образовательную инфраструктуру, здесь же сложились характерные особенности национальной педагогики, появились выдающиеся исполнители, играющие значительную роль в мировом музыкальном искусстве.

В рамках данной статьи было выявлено, что специфичным для гетерогенной китайской школы пианизма стали контакты с авторитетными гомогенными школами, причём их связи в процессе развития не ослабевали, а лишь трансформировались. На сегодняшний день китайская фортепианная школа отличается чертами, связывающими её с гомогенными школами. Таковыми являются: безупречная техническая подготовка, аналитический подход к работе над сочинением, научно-теоретическая манера преподавания. Однако в процессе становления китайской исполнительской культуры смогли выкристаллизоваться и самобытные черты, к которым мы относим повышенное внимание к эталонным интерпретациям, постоянное желание учиться у «лучших» и особое, радостное мироощущение.

Таким образом, многолетний экстенсивный период эволюции фортепианного искусства Китая сменился его интенсивной стабилизацией и, шире – способностью китайских пианистов вести диалог «на равных», оказывая заметное влияние на мировое исполнительское искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отличие от «гомогенных» школ, которые непосредственно связаны с европейской

музыкальной традицией и формировались преимущественно в XVIII–XIX вв.

² Однако, необходимо подчеркнуть, что открытие первых консерваторий и зарождение профессионального образования в Китае относится к значительно более раннему периоду.

³ Автор использует данный термин в традиционном понимании – как «чеканную пальцевую технику позиционного типа, основу которой составляют сила, ровность, беглость и независимость пальцев» [Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, ч. 2. М.: Музыка, 1967. – С. 12].

⁴ Первая китайская консерватория была открыта в 1927 году в Шанхае.

⁵ Для поддержки молодых китайских композиторов А. Черепнин на свои средства организовал конкурс на лучшее фортепианное сочинение.

⁶ Среди них – Международные конкурсы пианистов им. Ф. Листа в Будапеште, им. Ф. Шопена в Варшаве, им. П.И. Чайковского в Москве.

⁷ Эта идейно-политическая кампания принесла стране массовый террор и вытеснение традиционной культуры.

⁸ Среди исследователей китайского пианизма бытует термин «клайдермания», характеризующий маниакальную увлечённость китайцев упрощёнными аранжировками великих образцов классической музыки, выполненных Р. Клайдерманом (настоящее имя – Филипп Паже).

⁹ Анастасия Владимировна Новосёлова – кандидат искусствоведения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, исполнитель на китайской цитре гуцинь, бамбуковых флейтах *сяо* и *дицзы*. В течение нескольких лет занималась практическим изучением традиционной китайской музыки под руководством профессоров Тяньцзиньской консерватории (КНР).

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 49 с.
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 326 с.
3. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2021. 24 с.
4. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: автореф. дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 27 с.
5. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореф. дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2008. 20 с.
6. Чэнь Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма // Манускрипт. Т. 13, Вып. 4. Тамбов: Грамота, 2020. С. 189–193.

Об авторе:

Тверитина Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4492-7193**, fort-le@mail.ru

 REFERENCES 

1. Ayzenshtadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitay, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoy praktiki: avtoreferat dissertatsii... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Piano Schools of the Far East Region (China, Korea, Japan). Problems of Theory, History, Performing Practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2015. 49 p.
2. Ayzenshtadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitay, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoy praktiki: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Piano Schools of the Far East Region (China, Korea, Japan). Problems of Theory, History, Performing Practice: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2015. 326 p.
3. Din I. *Sistema fortepiannogo obrazovaniya v sovremennom Kitae: struktura, strategii razvitiya, natsional'nyy repertuar: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The System of Piano Education in Contemporary China: Structure, Development Strategies, National Repertoire: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2021. 24 p.
4. Syuy Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of XX–XXI Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2011. 27 p.
5. Khuan Pin. *Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitayskoy pianisticheskoy shkoly: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Influence of Russian Piano Art on the Formation and Development of Chinese Pianistic School: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2008. 20 p.
6. Chen' Yanan'. *Istoricheskaya rol' inostrannykh fortepiannykh shkol v razvitiy kitayskogo pianizma* [Historical Role of Foreign Piano Schools in the Development of Chinese Pianism]. *Manuskript. Tom 13, Vypusk 4* [Manuscript. Vol. 13, Issue]. Tambov: Gramota, 2020, pp. 189–193.

About the author:

Elena V. Tveritina, PhD (Arts), Associate Professor at the Special Piano Department, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4492-7193**, fort-le@mail.ru





Уважаемые читатели журнала «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship»!

Предлагаем интервью с заместителем главного редактора журнала «Проблемы музыкальной науки», известным музыковедом, заслуженным деятелем искусств РФ и РБ, доктором искусствоведения, профессором кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова Евгенией Романовной Скурко.



ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)
УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.156-168

Н.Ю. ЖОССАН

*Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-9123-9639*

Евгения Скурко: обаяние искренности

Интервью с одним из ведущих отечественных музыковедов, заслуженным деятелем искусств России и Башкортостана, доктором искусствоведения, профессором Уфимского государственного института искусств, заместителем главного редактора журнала «Проблемы музыкальной науки» Евгенией Романовной Скурко. В центре внимания её многогранная творческая деятельность, охватывающая научно-исследовательскую, педагогическую, музыкально-критическую и редакторскую сферы.

Ключевые слова: Е.Р. Скурко, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, С.В. Рахманинов, В.П. Бобровский, Р.С. Леденёв, Уфимский государственный институт искусств.

Для цитирования / For citation: Жоссан Н.Ю. Евгения Скурко: обаяние искренности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 156–168. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.156-168

NATALYA YU. ZHOSSAN

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-9123-9639*

Evgenia Skurko: The Charm of Sincerity

It is an interview with one of the leading Russian musicologists, Honored Artist of Russia and Bashkortostan, Doctor of Science (Arts), Professor of the Ufa State Institute of Arts, Deputy Editor-in-Chief of the journal “Music Scholarship” Evgeniya Romanovna Skurko. The focus of the interview



is on her multifaceted creative activity, that covers research, pedagogical, music and critical and editorial spheres.

Keywords: E.R. Skurko, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, S.V. Rachmaninov, V.P. Bobrovsky, R.S. Ledenev, Ufa State Institute of Arts.

*Умение легко перейти от шутки
к серьёзному и от серьёзного к шутке
требует большего таланта, чем
обыкновенно думают.*

Френсис Бэкон

Евгения Романовна Скурко, несомненно, обладает этим талантом. И не только им, она талантлива во всём: как учёный-исследователь, педагог, редактор, организатор. Мне посчастливилось учиться у Евгении Романовны в Уфимском государственном институте искусств, где она преподаёт после окончания Московской консерватории с 1972 года (то есть у неё «золотой» юбилей преподавательской деятельности). Её лекции для нас всегда проходили на одном дыхании. Чётко выстроенный материал, интереснейшие параллели с литературой, поэзией, театром и кинематографом, музыкальные иллюстрации в собственном безупречном исполнении. Эмоциональная, выразительная речь, то самое «умение перейти от серьёзного к шутке», тонкий юмор. А ещё Евгения Романовна всегда была и остаётся неизменно элегантно и стильно женщиной.

Нынешним студентам сложно представить, что когда-то (мои годы учёбы пришлись на 1980-е) не было интернета, кабельных телевизионных каналов. Ознакомиться с сочинениями современных композиторов было совсем не просто, и Евгения Романовна, не пропускавшая фестивалей «Московская осень», приводила записи неизвестных нам произведений и щедро делилась новинками. Она

устраивала для студентов прослушивания, после которых обязательно были дискуссии.

Евгения Романовна и сегодня продолжает насыщенную, многогранную творческую деятельность, являясь одним из ведущих отечественных музыковедов. Доктор искусствоведения, профессор УГИИ им. З. Исмагилова и Оренбургского института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, заслуженный деятель искусств России и Башкортостана, член Союза композиторов РФ и РБ, член диссертационного совета МаГК и экспертного совета ВАК.

Евгения Романовна постоянно выступает с докладами на международных и всероссийских конференциях. Многочисленные публикации (более 150), охватывающие проблемы отечественной музыки XX века, говорят о широком круге научных интересов автора. Блестяще защитив кандидатскую диссертацию по творчеству Рахманинова, докторскую Евгения Романовна посвящает изучению башкирской музыки. И такой поворот не был «энгармонической модуляцией», поскольку стал естественным результатом и обобщением активной работы в Союзе композиторов республики. Монография «Башкирская академическая музыка: традиции и современность» [3], вышедшая

вскоре после успешной защиты в Московской консерватории докторской диссертации, – первое и пока единственное фундаментальное комплексное исследование башкирской музыкальной культуры XX века в контексте мировых стилевых тенденций. Разработанная Евгенией Романовой *концепция канона*, представленная как иерархически выстроенная система, оказалась актуальной и плодотворной для изучения национальных культур. Об этом свидетельствует, в частности, выполненная под руководством Е.Р. Скурко кандидатская диссертация Т.В. Харламовой «Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана».

К сегодняшнему дню «класс Е.Р. Скурко», сформировавшийся за годы преподавания в УГИИ, представляют многочисленные выпускники: дипломники, аспиранты, а также композиторы и исполнители. Их можно встретить почти во всех школах и колледжах, творческих вузах республики и далеко за её пределами.

Перфекционизм во всём и ответственность – эти качества, отличающие Евгению Романовну, безусловно, идут от её семьи, родителей. И, конечно, огромную роль в её профессиональном становлении сыграло обучение в Московской консерватории. Поскольку Евгения Романовна обладает ещё и несомненным талантом рассказчика, будет интересно познакомиться с её собственными размышлениями о разных событиях, сыгравших важную роль в личностном и творческом становлении.

– Евгения Романовна, до Москвы была Средняя специальная музыкальная школа при Белорусской консерватории. С кем из преподавателей связаны самые яркие впечатления?

– Мне в жизни очень везло на преподавателей. Это началось с самого детства. В частности, где-то в 6–7 классе, когда

мы жили в Новокуйбышевске, меня начали возить на консультации в Куйбышев к замечательному музыканту – Александру Давидовичу Франку, выпускнику Московской консерватории по классу Б.М. Берлина (школа К.Н. Игумнова). Можно сказать, он дал мне путёвку в жизнь. В 1968 году, когда открылся Уфимский институт искусств, Александр Давидович возглавил кафедру специального фортепиано, а чуть позднее мы стали коллегами. Вот такие повороты судьбы.

После переезда моей семьи в Минск я попала в Среднюю специальную музыкальную школу при Белорусской консерватории. Там были потрясающие учителя. По теории музыки – Маргарита Сергеевна Миненкова, женщина-легенда. Человек удивительной судьбы. Она четыре года была медицинской сестрой в партизанском отряде, награждена разными орденами и медалями. Цельная, сильная натура. Для меня, подростка, она стала эталоном преданности профессии, породившей справедливую требовательность к ученикам и в то же время, как мы поняли потом, повзрослев, – любовь и глубоко трепетное к нам отношение.

Маргарита Сергеевна очень интересно работала с нами по сольфеджио и по гармонии. В нашей группе так называемых теоретиков, состоявшей из трёх человек, все были с абсолютным слухом. Поэтому, не обучая нас писать диктанты, она развивала наш слух самым невероятным образом. Я далеко не уверена в том, что сейчас смогла бы написать те самые сложные диктанты с «железных» шести проигрываний (правда, с предварительным анализом) и с двух прослушиваний определить самые сложные модуляции из «Гармонического сольфеджио» Б.К. Алексеева, в те годы считавшегося наиболее трудным для слухового анализа (заключительный раздел). В курсе гармонии на протяжении



первого года Маргарита Сергеевна нас просто дрессировала. Заставляла доводить до автоматизма игру на фортепиано: соединения трезвучий и другие обороты, связанные с первыми темами курса. Затем на этой базе развивались наши музыкальные творческие интенции. Воспитывалась любовь к музыке. Мы много анализировали сложных по гармоническому языку произведений XIX–XX столетий. Все это стало прочным основанием для нашего профессионального развития.

У меня был ещё один замечательный педагог по музыкальной литературе – Таисия Алексеевна Щербакова, превосходный историк, одухотворённый, тонкий музыкант. На протяжении четырёх лет, пока мы у неё учились, она защитила сначала кандидатскую, а затем докторскую диссертации. Её творческая исследовательская жизнь вначале была посвящена Мусоргскому, а затем в поле её интересов оказалась и вся отечественная музыка второй половины XIX–XX веков. Таисия Алексеевна – автор нескольких книг, многих очень интересных статей. Её монографии и статьи я бережно храню.

Что касается Маргариты Сергеевны Миненковой, то свой богатейший опыт работы в нашей специальной музыкальной школе она обобщила в трудах по методике работы над диктантом, гармонизации, преподавания гармонии. Я очень рада, что мне удалось в Башкирии опубликовать два её методических пособия, которыми очень активно пользуются наши преподаватели и в училище, и в Специальном музыкальном колледже, и в уфимском институте на занятиях с общими курсами.

В школе я совмещала фортепианное и теоретическое отделения, в консерваторию же поступала как музыковед. Но фортепиано было у меня не совсем «общим», как тогда назывался предмет. Оно было каким-то «промежуточным» между об-

щим и специальным. Ко мне предъявлялись весьма серьёзные требования, чему я сейчас очень рада. Сегодня это кажется нереальным, но заканчивала я курс общего фортепиано ни больше, ни меньше как первой частью Третьего концерта Прокофьева, которую играла с симфоническим оркестром в Малом зале Московской консерватории.

– **Вам довелось учиться у корифеев отечественного музыкознания. Это знаковые фигуры – В.А. Цуккерман, В.П. Бобровский...**

– Я застала «золотой век» консерватории. По её коридорам ходили М.Л. Ростропович и Д.Ф. Ойстрах, Э.Г. Гилельс и Я.В. Флиер. Их запросто можно было увидеть, поздороваться. Моими преподавателями были известнейшие профессора, учёные. Наш курс был последним у Виктора Абрамовича Цуккермана по анализу. Моим главным научным шефом на протяжении трёх лет консерватории, а затем и аспирантуры был Виктор Петрович Бобровский. На кафедре истории музыки нам преподавали Алексей Иванович Кандинский, Ольга Евгеньевна Левашёва. Это были культовые фигуры тех лет. Они остаются таковыми и в наши дни – пиетет к ним нисколько не проходит. Я очень дорожу сохранившимися до наших дней тёплыми отношениями с моими педагогами: Галиной Владимировной Григорьевой, Еленой Борисовной Долинской.

Занятия Виктора Абрамовича Цуккермана были совершенно удивительными. Он был прекрасным пианистом. Любовь к музыке в сочетании с его природным артистизмом пронизывала его лекции. Музыка и её содержание находились всегда в центре внимания. Вопросы, которые он нам задавал, я запомнила на всю жизнь: что выражено? как выражено? и почему так, а не иначе? И эти три вопроса я постоянно задаю и себе, когда что-то пишу



Фото № 1. С Григорьевой Г.В. Будапешт, 1990 г.

о музыке, и своим ученикам. Они избавляют от ненужной, ни на что не направленной описательности. Чрезвычайно благодарна за это Виктору Абрамовичу.

Собственно, этой же позиции придерживался и Бобровский, который считал себя учеником Цуккермана, хотя они были почти ровесниками. Окончив Московскую консерваторию как пианист (класс Ф.Ф. Кенемана), Виктор Петрович довольно поздно начал заниматься анализом. Пригласил его на кафедру Виктор Абрамович. Уже работая там, Бобровский осмысливал музыку Шостаковича, свою функциональную концепцию. В 1970 году я окончила консерваторию, и в это же время появилась первая книга Виктора Петровича о переменности функций музыкальной формы. Через семь лет вышел расширенный труд «Функциональные основы музыкальной формы», по которому занимаюсь со своими студентами, причём основы функционального подхода объясняю в курсе анализа музыкальных форм не только музыковедам, но и пианистам.

Бобровский был философ, глубоко осмысливающий содержательные и компо-

зиционные процессы музыкальной формы (и не только). Его теорию тематизма считаю основой нашей современной науки. И какие бы собственно научные открытия ни делали эти великие учёные нашей классической школы, они всегда шли от музыки. Не случайно свои философско-эстетические размышления-записки Виктор Петрович назвал «Жизнь музыки и музыка жизни» и «О самом главном». Как это актуально сейчас, когда возникает целый шквал квазинаучных, наукообразных трудов, абсолютно выхолощенных, никаким образом не связанных с музыкой!

– **Вы очень преданы своему учителю, бережно относитесь к его памяти...**

– Я счастлива, что совместно с вдовой Виктора Петровича – известным музыковедом Евгенией Ивановной Чигарёвой – мы смогли издать несколько его работ. В первый сборник «Избранные статьи и исследования» вошли статьи, не опубликованные при жизни, а также републикации некоторых работ, ставших раритетами. Затем, уже в конце 1990-х – начале 2000-х, вышли два тома очерков «Тематизм как фактор мышления», составите-



Фото № 2. С Чигаревой Е.И. (слева) и Бобровской Л.П. (в центре).
Московская консерватория, 2007 г.

лем которых была Чигарёва, и несколько других работ, подготовленных и изданных ею же.

Имя Бобровского для меня особенно дорого. К 100-летию Виктора Петровича (2006 г.) вместе с Чигарёвой мы организовали и провели в Московской консерватории масштабную конференцию его памяти, а через десять лет это произошло в нашем институте. По материалам двух международных конференций были изданы сборники статей.

– **Евгения Романовна, Ваша научно-исследовательская деятельность представлена впечатляющим количеством статей (более 150), посвящённых проблемам отечественной музыки и шире – музыкальной культуры XX века. Тематика их разнообразна. В настоящее время Вас привлекает музыкальное искусство Серебряного века, судя по замечательным статьям о романах Аренского, Рахманинова, появившимся в 2010-е годы. Это возвращение на круги своя?**

– Дело в том, что эта эпоха от меня никогда не уходила и начиналась она с пер-

вых робких студенческих работ. Если представить профессиональную жизнь в форме рондо, то Рахманинов в ней является в своём роде рефреном (это как «любовь на всю жизнь»). Рахманинов – удивительная личность. Он один из немногих великих, о ком можно сказать «рыцарь без страха и упрека». Мои дипломная работа и кандидатская диссертация были связаны с Рахманиновым, в частности, с вариантно-вариационным методом в его творчестве. В 1990-е и 2000-е годы я участвовала во многих конференциях, а также писала статьи, где шла речь о Рахманинове в разных контекстах. Одна из них называлась «Некоторые черты поэтики Рахманинова в творчестве современных композиторов» [5]. И вообще проблема Рахманинов и XX век – чрезвычайно интересна. А потом, когда я стала заниматься башкирской музыкой в её историко-стилевой ретроспективе, у меня появилась статья «Творчество Рахманинова и некоторые проблемы развития национальных культур» [14].

Многие статьи, посвящённые Рахманинову, возникли из докладов, с которыми



Фото № 3. Ивановка, 2018 г.

мне посчастливилось выступать раз в пять лет, начиная с 1993 года, в Рахманиновской Ивановке на юбилейных конференциях, приуроченных ко дню рождения композитора [9].

Это были незабываемые впечатления, связанные с необыкновенной атмосферой поистине «намоленного» места. Главное, что в центре всего этого была уникальная личность – Александр Иванович Ермаков, создатель музея-усадьбы. К великому сожалению, его недавно не стало. Александр Иванович «реанимировал» усадьбу Сатиных-Рахманиновых, практически сделав её аутентичной. Реконструировал господский дом, территорию вокруг дома и флигеля, где располагалась семья Сергея Васильевича, пруд и сад. И, конечно, сирень, море разных видов сирени!

Всё это было сделано с потрясающей любовью Ермакова к личности Рахманинова. Кроме того, благодаря, действительно, особой миссии, *служению* этого могучего человека Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка» превратился ещё и в солидный научно-издательский и культурно-просветительский центр региона.

– **Другая область Ваших музыкальных, научных интересов связана с творчеством Романа Семёновича Леденёва...**

– Его музыка глубоко созвучна мне своей непафосностью, лиризмом, глубиной, тонкой поэтической интонацией. Наконец, красотой! Начиная с «лихих 90-х», как сейчас принято говорить, когда резко всё поменялось, и красота, покой, гармония начали уходить из нашей жизни, Леденёв своим творчеством создавал какую-то особенную атмосферу, как бы продолжая традиции русской культуры рубежа XIX–XX веков. Многие его сочинения в каких-то своих моментах воспринимаются как продолжение линий, идущих от Серебряного века, а также от Чайковского, Калинникова. Не случайно в последние годы жизни он обращается к поэзии И. Бунина, Игоря Северянина, А. Блока, С. Есенина, Н. Клюева, В. Ходасевича, В. Брюсова и др. У него есть пронзительный цикл на стихи поэтов-эмигрантов (Г. Адамовича, Георгия Иванова, Л. Червинской) под названием «Парижская нота».

О лирической доминанте его творчества говорят и названия сочинений, та-



Фото № 4. С Долинской Е.Б. Ивановка, 2018.

кие как Три миниатюры для струнного квартета («Без названия», «Одиночество», «Светлая минута»), Маленький реквием «Con sordini» памяти Эльвиры и, конечно, ранние «веберновские» камерные сочинения – циклы микроминиатюр 1960–1970-х годов: «Семь настроений», «Десять эскизов», Элегия, Пастораль. Очень интересна неофольклорная линия его творчества («Попевки» для струнного квартета, «Я играю на кларнете»). И это лишь некоторые из граней его творчества. Кроме того, Леденёвым написаны четыре концерта, Симфония в простых ладах «Русь зелёная и белоснежная» и многие другие сочинения в разных жанрах.

При этом он был композитором с ярко современным мышлением, прошедшим, как и все «шестидесятники», фазу увлечения авангардом. Итогом его исканий стал стилиевой синтез, «открыто ассоциативный» тип стиля (термин Г.В. Григорьевой. – *Н.Ж.*), в котором одним из

важных центров стилиевого притяжения явился Г.В. Свиридов. На эту тему можно говорить долго.

– **Как произошёл поворот в сторону башкирской музыки?**

– Это было связано с моей музыкально-критической деятельностью. После защиты кандидатской диссертации в 1979 году мне стало интересно: что же происходит вокруг меня? Я начала ходить на концерты башкирской музыки, писать рецензии, статьи, обзоры. И в результате получился акцент на современной музыке. Конец 1970-х – начало 1980-х годов – интересный рубеж, когда сформировалась целая плеяда композиторов, творчество которых я обозначила понятием «новая музыка». Сначала возник сборник очерков по современной башкирской музыкальной культуре [6], потом – биографический сборник композиторов и музыковедов Башкортостана [1], и в 2000-е годы – монография [3].

– **Вы всегда в курсе событий и нашей уфимской музыкальной жизни, и российской, принимаете участие в различных международных и всероссийских научных конференциях. Кстати, совсем недавно, в ноябре, выступили в Саратове на Международных научных чтениях, посвящённых Б.Л. Яворскому, – «Эпоха Петра Первого и преобразования в отечественной культуре и искусстве», в декабре – на ставшей традиционной биеннале Международной конференции «Музыкальный форум-2022». Но Вам доводилось выступать с лекциями и за рубежом. Какие темы были интересны зарубежным слушателям?**

– Обе мои поездки в США (1990 и 1998 годы) были связаны с темой башкирской музыки. Когда я поехала туда в первый раз, то повезла с собой курай и кубыз. В лекциях речь шла в основном о жанрах башкирского фольклора

и отдельных образцах академической музыки, где эти жанры были ассимилированы. Лекции были восприняты с большим интересом – для американского слушателя подобная музыка, впрочем, как и само слово «башкирская», были экзотикой.

В Финляндии мне был заказан цикл лекций, длившийся в течение двух лет, посвящённый русской музыке рубежа XIX–XX веков. В качестве приглашённого профессора я приезжала на музыкальный факультет университета Ювяскюля, дивного крошечного городка на северо-западе Финляндии, где читала лекции о творчестве Рахманинова, Скрябина, Лядова, Танеева, Глазунова. И здесь произошёл курьёзный, но весьма показательный для системы историко-теоретического образования на Западе случай. Поскольку я всегда на лекциях много играю на фортепиано, в благодарственном письме, адресованном нашей администрации, было сказано, что я проявила себя «не только как музыковед, но и как музыкант» (имеется в виду исполнитель).

Была и ещё одна примечательная поездка по линии Союза композиторов РБ. Нашу делегацию в составе трёх человек направили в Союз композиторов города-побратима Галле (ГДР), и немецкие коллеги попросили меня подготовить лекцию о первом русском авангарде.

– То есть это опять Серебряный век, который, вместе с творчеством Рахманинова, также становится лейттемой Вашей научной деятельности?

– Надо сказать, что тема оказалась трудной для меня, ведь в 1980-е годы эта область нашего искусства, имеется в виду авангард в музыке начала XX века, была ещё практически не разработана в той мере, в которой она сложилась к сегодняшнему дню. Мне приходилось собирать материал об А.В. Мосолове, В.М. Дешевове,

И.А. Вышнеградском, Н.А. Рославце буквально по крупицам – тогда ещё не было масштабных работ об этой эпохе и её персоналиях ни И.В. Нестьева, ни И.А. Барсовой, ни Д. Гойови. Причём аудитория собралась весьма многочисленная: не только композиторы, но и преподаватели, и студенты музыкального факультета университета. Ну, как будто справилась.

Мои контакты с зарубежными странами этим не ограничились. Во время второй поездки в Соединённые Штаты (1998 г.) ко мне обратились мои бостонские коллеги – музыковед Поцци Эскот (Pozzi Escot) и композитор Роберт Коган (Robert Cogan) – с предложением написать в их журнал *Sonus* две статьи. Причём одну из них под таким странным, для нашего уха, названием «О математической концепции Танеева в подвижном контрапункте строгого стиля» [17]. Именно так, как *математическую*, они представляют себе теорию контрапункта Танеева. Я написала статью на английском языке, потом последовало ещё одно предложение – составить сборник статей о русской музыке, который вышел в 1999 году как очередной выпуск *Sonus* в американском Кембридже под названием «Russia Past and Present». Я тогда обратилась к своим коллегам – Александру Соколову, Светлане Савенко, в том числе и к Наталье Жоссан – с предложением дать свои материалы в этот сборник. В нём была и моя статья, посвящённая проблемам вариантной формы в российском теоретическом музыкознании [18]. Были публикации в словаре Гроува (Grove Dictionary of Music and Musicians. – Н. Ж.).

– Ваша деятельность не исчерпывается научно-исследовательской, ещё есть и музыкально-критическая сфера?

– Мне кажется, что у меня получились довольно интересными (надеюсь, не только для меня) несколько интер-



вью: с композиторами Ефремом Подгайцем [7], Рустэмом Сабитовым [16]. И не только с композиторами. Состоялись два больших интервью с Александром Тителем, прекрасным оперным режиссёром Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко [2]. Мне было чрезвычайно интересно ездить на его спектакли, на протяжении почти 30 лет (за исключением последних, когда был COVID).

Ежегодно в ноябре приезжала на фестиваль современной музыки «Московская осень», где исполнялись новые сочинения московских и не только московских композиторов, но и зарубежных, и из республик бывшего СССР. Это позволяло составить некое впечатление о том, что происходит в нашем музыкальном искусстве. В последние десятилетия появились и другие не менее интересные фестивали, значительно расширяющие «картину мира», например, «Другое пространство».

– **Но Вы не выпускаете из поля зрения и события музыкальной жизни Уфы. Бываете на всех премьерах нашего оперного театра, симфонических концертах...**

– Мне интересно наблюдать за теми процессами, которые происходят у нас. Результатом всегда были мои отклики, рецензии в журналах и газетах. Могу назвать, в частности, рецензии 2010-х годов в «Музыкальной академии», «Музыковедении» на оперные спектакли нашего театра оперы и балета – «Орлеанскую деву», «Геракла».

– **А ведь есть ещё рецензии на труды Ваших коллег?**

– Да, например, на монографию о Метнере Е.Б. Долинской, на её же книгу «Театральный стиль Прокофьева», а также книгу Г.В. Григорьевой, посвящённую

воспоминаниям об Эдисоне Денисове, на работы Б.Б. Бородина, на замечательный «сериал» «Шнитке посвящается», издававшийся с 1999 по 2016 год (10 выпусков!) [15].

– **Ваша творческая биография будет неполной, если оставить «за кадром» редакторскую деятельность. Тем более что теперь у Вас появилась ещё одна сфера – работа в журнале «Проблемы музыкальной науки» в качестве заместителя главного редактора.**

– Дело в том, что этот вид деятельности привлекал меня довольно давно, и так получалось, что в той или иной мере я имела к нему некоторое отношение. Так, на протяжении нескольких лет я была членом редакционной коллегии уже упоминавшегося научно-издательского отдела Государственного музея-усадьбы С.В. Рахманинова «Ивановка», и мне приходилось редактировать разные по тематике сборники, выпускаемые этим издательством. Кроме того, ведь и сама работа научного руководителя тоже во многом редакторская. Я уже называла сборники конференций памяти Бобровского, где являлась одним из редакторов-составителей, можно вспомнить монографию А.Б. Ковалёва «С.В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки», изданную в Ивановке в 2015 году, и некоторые другие.

Я всегда с удовольствием занималась этим, и когда мне было предложено стать заместителем главного редактора журнала «Проблемы музыкальной науки», согласилась. Мне нравится работать с авторами, привлекает разнообразие тем, с которыми приходится сталкиваться, широта охвата музыкальных явлений. Правда, работа очень непростая, отнимает довольно много времени, но в то же время и обога-

щает, позволяет понять новые тенденции в науке о музыке.

– **Евгения Романовна, каковы Ваши творческие планы?**

– Возможно, всё же удастся обобщить статьи разных лет, посвящённые творчеству Леденёва [10; 11; 12; 13], дополнить новыми, связанными с сочинениями, появившимися в последние годы жизни композитора (Романа Семёновича не стало

в 2019 году). Тем более что у меня есть значительное собрание нотных и аудиоматериалов, в своё время любезно предоставленных Романом Семёновичем. Кроме того, хотелось бы продолжить исследование фортепианного творчества Катуара и вокального – Аренского. Это основные мои планы, будем надеяться, что ничто не помешает их осуществлению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Композиторы и музыковеды Башкортостана. Очерки жизни и творчества / науч. ред.-сост. Е.Р. Скурко. Уфа: Китап, 2002. 235 с.
2. Скурко Е.Р. А. Титель. Задача спектакля – вывести из состояния равновесия // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 74–80. Интервью.
3. Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа: Гилем, 2005. 316 с.
4. Скурко Е.Р. Метнер в оценках современников (по материалам отечественной периодической печати первой трети XX века) // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 141–146.
5. Скурко Е.Р. Некоторые черты музыкальной поэтики С.В. Рахманинова в творчестве современных российских композиторов // Международная научно-практическая конференция «Эпоха Сергея Рахманинова»: сб. научных статей. Тамбов – Ивановка, 2003. С. 151–160.
6. Скурко Е.Р. Очерки современной музыкальной культуры Башкортостана. Уфа: Узорица, 1997. 155 с.
7. Скурко Е.Р. Подгайц Е. Я просто пишу музыку, чтобы её слушали и чувствовали. Интервью // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 19.
8. Скурко Е.Р. Пять романсов на стихи Т. Щепкиной-Куперник А.С. Аренского: к проблеме трактовки поэтического текста на рубеже XIX – XX веков // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 2–17.
9. Скурко Е.Р. Религиозные мотивы и образы в камерно-вокальном творчестве С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы VI международной научно-практической конференции, 17–18 мая 2018 года: посвящается 145-й годовщине со дня рождения С.В. Рахманинова / Упр. Культуры и арх. дела Тамб. обл., Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2019. С. 3–23.
10. Скурко Е.Р. Рефлексии о Бахе Романа Леденёва // Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование: сб. статей по материалам Международной научной конференции / ред.-сост. Е.Р. Скурко. Уфа, 2008.
11. Скурко Е.Р. Леденёв и Г. Свиридов: параллели и пересечения // Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 34–41.
12. Скурко Е.Р. Роман Леденёв и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 38–53.
13. Скурко Е.Р. Симфония «Русь – зелёная и белоснежная» в зеркале творческих поисков // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования / Союз московских композиторов; Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М., 2007. С. 126–143.



14. Скурко Е.Р. Творчество С. Рахманинова и некоторые проблемы развития национальных музыкальных культур // Сергей Рахманинов: История и современность: материалы научной конференции. Ростов-на-Дону, 2005. С. 120–130.
15. Скурко Е.Р. Шнитке посвящается – жанр научного сериала // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 191–195.
16. Скурко Е.Р. «Я считаю себя прежде всего композитором» (интервью с Р. Сабитовым) // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 167–177.
17. Skourko E. The Foundation of Taneev's Mathematical Concept in The Movable Counterpoint of Strict Stile // *Sonus: A Journal of Investigation into Global Musical Possibilities: Math and Music*. Vol. 16. № 1. Cambridge, USA. 1996, pp. 49–65.
18. Skourko E. Problems of Variantal Form in Russian Theoretical Musicology // *Sonus: A Journal of Investigation into Global Musical Possibilities: Russia Past and Present*. Cambridge, USA. 1999. Vol. 19. № 2, pp. 44–50.

Об авторе:

Жоссан Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9123-9639**, natzhossan@mail.ru

REFERENCES

1. *Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana. Ocherki zhizni i tvorchestva* [Composers and Musicologists of Bashkortostan. Essays on Life and Creativity]. Scientific editor-compiler E.R. Skurko. Ufa: Kitap, 2002. 235 p.
2. Skurko E.R. A. Titel'. Zadacha spektaklya – vyvesti iz sostoyaniya ravnovesiya [Titel. The Task of the Performance is to Bring it out of the State of Equilibrium]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 1996. No. 3–4, pp. 74–80. Interv'yu [Interview].
3. Skurko E.R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: traditsii i sovremennost'* [Bashkir Academic Music: Traditions and Modernity]. Ufa: Gilem, 2005. 316 p.
4. Skurko E.R. Metner v otsenkakh sovremennikov (po materialam otechestvennoy periodicheskoy pechati pervoy trety XX veka) [Medtner in the Assessments of Contemporaries (based on the materials of the domestic periodical press of the first third of the twentieth century)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015. No. 3, pp. 141–146.
5. Skurko E.R. Nekotorye cherty muzykal'noy poetiki S.V. Rakhmaninova v tvorchestve sovremennykh rossiyskikh kompozitorov [Some Features of the Musical Poetics of S.V. Rachmaninov in the Work of Contemporary Russian Composers]. *Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Epokha Sergeya Rakhmaninova»: sbornik nauchnykh statey* [International Scientific and Practical Conference “The Era of Sergei Rachmaninov”: a collection of scientific articles]. Tambov – Ivanovka, 2003, pp. 151–160.
6. Skurko E.R. *Ocherki sovremennoy muzykal'noy kul'tury Bashkortostana* [Essays on the Modern Musical Culture of Bashkortostan]. Ufa: Uzoritsa, 1997. 155 p.
7. Skurko E.R. Podgayts E. Ya prosto pishu muzyku, chtoby ee slushali i chuvstvovali. Interv'yu [Podgaitis E. I Just Write Music to Be Heard and Felt. Interview]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1998. No. 6, pp. 19.
8. Skurko E.R. Pyat' romansov na stikhi T. Shchepkinoy-Kupernik A.S. Arenskogo: k probleme traktovki poeticheskogo teksta na rubezhe XIX – XX vekov [Five Romances on Verses by T. Shchepkina-Kupernik A.S. Arensky: to the problem of interpretation of the poetic text at the turn of the XIXth – XXth centuries]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2021. No. 1, pp. 2–17.

9. Skurko E.R. Religioznye motivy i obrazy v kamerno-vokal'nom tvorchestve S.V. Rakhmaninova [Religious Motifs and Images in the Chamber Vocal Works of S.V. Rachmaninov]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy VI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 17–18 maya 2018 goda: posvyashchaetsya 145-y godovshchine so dnya rozhdeniya S.V. Rakhmaninova* [S.V. Rachmaninoff and World Culture: Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference, May 17–18, 2018: dedicated to the 145th anniversary of the birth of S.V. Rachmaninov]. Department of Culture and Archival Affairs of the Tambov Region, Museum-estate of S.V. Rachmaninov “Ivanovka”; editor-compiler I.N. Vanovsky. Tambov: Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2019, pp. 3–23.
10. Skurko E.R. Refleksii o Bakhe Romana Ledeneva [Reflections on Bach by Roman Ledenev]. *Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznaniiya: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Actual Problems of Modern Musicology: Composer Creativity, Performance, Education: a collection of articles based on the materials of the International scientific conference]. Editor-compiler E.R. Skurko. Ufa, 2008.
11. Skurko E.R. R. Ledenev i G. Sviridov: paralleli i peresecheniya [R. Ledenev and G. Sviridov: Parallels and Intersections]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2012. No. 1, pp. 34–41.
12. Skurko E.R. Roman Ledenev i Sergey Prokof'ev: tochki soprikosnoveniya [Roman Ledenev and Sergei Prokofiev: Points of Contact]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 1, pp. 38–53.
13. Skurko E.R. Simfoniya «Rus' – zelenaya i belosnezhnaya» v zerkale tvorcheskikh poiskov [Symphony “Rus – Green and Snow-White” in the Mirror of Creative Searches]. *Roman Ledenev. Stat'i. Materialy. Issledovaniya* [Roman Ledenev. Articles. Materials. Research]. Union of Moscow Composers; Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Moscow, 2007, pp. 126–143.
14. Skurko E.R. Tvorchestvo S. Rakhmaninova i nekotorye problemy razvitiya natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur [Creativity of S. Rachmaninov and Some Problems of the Development of National Musical Cultures]. *Sergey Rakhmaninov: Istoriya i sovremennost': materialy nauchnoy konferentsii* [Sergei Rachmaninov: History and the Present: materials of a scientific conference]. Rostov-on-Don, 2005, pp. 120–130.
15. Skurko E.R. Shnitke posvyashchaetsya – zhanr nauchnogo seriala [Dedicated to Schnittke – the Genre of the Scientific Series]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2006. No. 2, pp. 191–195.
16. Skurko E.R. «Ya schitayu sebya prezhde vsego kompozitorom» (interv'y u R. Sabitovym) [“I Consider Myself Primarily a Composer” (interview with R. Sabitov)]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2007. No. 1, pp. 167–177.
17. Skourko E. The Foundation of Taneev’s Mathematical Concept in The Movable Counterpoint of Strict Stile. *Sonus: A Journal of Investigation into Global Musical Possibilities: Math and Music*. Vol. 16, No. 1. Cambridge, USA. 1996, pp. 49–65.
18. Skourko E. Problems of Variantal Form in Russian Theoretical Musicology. *Sonus: A Journal of Investigation into Global Musical Possibilities: Russia Past and Present*. Vol. 19. No. 2. Cambridge, USA. 1999, pp. 44–50.

About the author:

Natalya Yu. Zhossan, PhD (Arts), Associate professor at the Theory Music Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-9123-9639**, natzhossan@mail.ru

<http://musicscholar.ru>

