

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2023 /1 (50)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2023, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна Дулова**,
Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р искусствоведения **Евгений Борисович 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, 2023, № 1

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)

2023, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DrSci (Arts) **Evgeny B. Trembovsky**, 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, 2023, No. 1

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 ФЧ 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is IIC117.

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: Супряга Наталья Александровна

Ответственный секретарь

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

Администратор журнала

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

Дизайн: Аскаров Рашит Наилевич

Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Выходит 4 раза в год.
Свободная цена.

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

DOI: 10.17674/2782-3601

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – DrSci. (Arts), Professor

Editors

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

Executive Editor

Aliya T. Saduova – PhD (Arts), Associate Professor
English text editor: Irina I. Matveeva

Corrector: Natalia A. Supryaga

Executive Secretary

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

Administrator of the Journal

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

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Katarina A. Sazonova

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.
Published four times a year.
Negotiable price.

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

DOI: 10.17674/2782-3601

Подписано в печать 30.03.2023. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 12.88. Усл.-печ. л. 24.88.
Заказ № 52. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.03.2023.
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 30.03.2023. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 12.88. Printing l. 24.88.
Order No. 52. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.03.2023.
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues."
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of ООО НПФ «Vostochnaya pechat»
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 policy of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

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

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

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

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

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



Содержание

Художественный мир музыкального произведения

- 7 **Скурко Е.Р.**
Об особенностях трактовки баховской темы в сочинениях Романа Леденёва
- 21 **Гурьева Н.В.**
Церковно-певческий канон и его авторское воплощение в духовных сочинениях С.В. Рахманинова
- 32 **Урванцева О.А.**
Образ Фальстафа в опере Верди: музыкальное воплощение литературного архетипа

Из истории отечественной мысли о музыке

- 43 **Сабанеев Л.Л.**
Стравинский
- 55 **Космовская М.Л.**
«Русская музыкальная газета» и архив Н.Ф. Финдейзена как фактологические источники гуманитарной науки

История и теория музыки

- 64 **Шапилов В.А.**
К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков
- 73 **Буланкина О.С.**
В.В. Андреев и формирование народно-оркестрового инструментального стиля

Из истории отечественной музыкальной культуры

- 85 **Селицкий А.Я.**
Лебединая песня Николая Каретникова. По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии
- 97 **Григорьева Г.В.**
Малоизвестная страница наследия Д. Шостаковича

103 Ганенко Н.С.

Новое о Танееве (о трех незавершенных автографах композитора)

111 Долинская Е.Б.

1941 год. Московские композиторы в Нальчике: к вопросу отражения кавказского музыкального фольклора в творчестве советских мастеров

Музыка в кино

122 Кабалевская Я.А.

Музыка в киноэкранизациях «Бури» Шекспира: к проблеме стилистического разнообразия

Музыкальные инструменты народов России

135 Рахимов Р.Г.

Башкирский хорнай. Реконструкция

Вопросы этномузыкалогии

144 Нурыева Э.Г.

Вариантно-вариационный метод развития в туркменской музыке устной классической традиции

Информационные технологии в музыкальном образовании

154 Лебедев А.Е., Демихова А.А.

Академическое музыкальное искусство в России: информационное продвижение и медиатехнологии

Конференции. Симпозиумы. События в науке

164 Сраджева О.В., Бороздина О.О.

От теории вокальной педагогики к практике. По итогам Международной научно-практической конференции

Contents

Artistic World of Musical Work

- 7 Evgeniya R. Skurko**
On Peculiarities of the Bach Theme
Interpretation in the Works
by Roman Ledenev
- 21 Nataliya V. Guryeva**
The Church-Singing Canon and Its Author
Embodiment in Sergey Rachmaninov's
Church Compositions
- 32 Olga A. Urvantseva**
Falstaff's Image in the Opera by Verdi:
the Musical Embodiment of a Literary
Archetype

From the History of Domestic Thought about Music

- 43 Leonid L. Sabaneev**
Stravinsky
- 55 Marina L. Kosmovskaya**
"Russian Musical Newspaper"
and N.F. Findeisen's Archive
as Humanitarian Science Factual Sources

Music History and Theory

- 64 Vitaly A. Shapilov**
To the Subject of the Fugue Typology
of Western European Romantics
- 73 Oksana S. Bulankina**
V.V.Andreev and Forming
the Folk-Orchestral Instrumental Style

From the History of Domestic Musical Culture

- 85 Alexander Ya. Selitsky**
Nikolay Karetnikov's Swan Song. Following
the Second Chamber Symphony World
Premiere Footsteps

- 97 Galina V. Grigoryeva**
Little-known Page
of D. Shostakovich's Heritage
- 103 Nadezda S. Ganenko**
New About Taneyev (About Three
Composer's Unfinished Autographs)
- 111 Elena B. Dolinskaya**
1941. Moscow Composers in Nalchik:
On the Subject of Reflexing Caucasian
Folklore in the Soviet Masters' Creative Work

Film Music

- 122 Yaroslava A. Kabalevskaya**
Music in Film Adaptations "The Tempest"
by Shakespeare: to the Problem
of Stylistic Variety

Musical Instruments of Peoples of Russia

- 135 Ravil G. Rakhimov**
Bashkir Hornai. Reconstruction

Ethnomusicology Issues

- 144 Enedjan G. Nuriyeva**
Variant-Variational Method
of Developing the Oral Classical Tradition
in Turkmen Music

Information Technologies in Music Education

- 154 Alexander E. Lebedev,
Alexandra A. Demikhova**
Academic Music Art in Russia: Information
Promotion and Media Technologies

Conferences. Symposia. Science Events

- 164 Olga V. Sradzheva, Olga O. Borozdina**
From Vocal Pedagogy Theory to Practice.
Following the Results of the International
Scientific and Practical Conference



Е.Р. СКУРКО

*Уфимский государственный институт искусств
имени З. Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Об особенностях трактовки баховской темы в сочинениях Романа Леденёва

В статье исследуется проблема интерпретации баховской темы в трёх камерных сочинениях Р.С. Леденёва. Это образующие своеобразный макроцикл «Метаморфозы темы И.С. Баха» – вариации для альты и струнного оркестра на тему арии “*Erbar me dich*” из «Страстей по Матфею», «“Реверанс”. Концертштюк на тему прелюдии ми-минор И.С. Баха» и Четыре хроматические прелюдии на тему BACH для органа «Думая о Бахе». Обращение к Баху рассматривается через призму дихотомии *прошлое–настоящее* и конкретнее: *барокко–современность*, *И.С. Бах–современность*, в контексте как всего творчества Леденёва, так и стилевых тенденций второй половины минувшего столетия. Выявляются особенности экспонирования цитируемых тем в первых сочинениях Леденёва. Подчёркивается «культурологический» характер интонационной драматургии в развитии темы арии альты, прослеживаются разнообразные аллюзии на тематизм Баха в цикле органнх прелюдий Леденёва. В связи с контрастной драматургией «Реверанса» проводятся параллели с жанрами импровизации, токкаты, фантазии и в то же время – с кинонаплывами, стоп-кадрами, монтажом – главными принципами музыкальной драматургии и формообразования в XX веке.

Ключевые слова: Бах, цитирование, вариационность, полифония, монограмма BACH, *catabasis*, микротематизм, «тихая музыка», монологичность.

Для цитирования / For citation: Скурко Е.Р. Об особенностях трактовки баховской темы в сочинениях Романа Леденёва // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 7–20. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.007-020

EVGENIYA R. SKURKO

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

On Peculiarities of the Bach Theme Interpretation in the Works by Roman Ledenev

The article is devoted to studying the problem of the Bach theme interpretation in three chamber works by R.S. Ledenev. These are “Metamorphoses of the Theme by I.S. Bach” – variations for viola and string orchestra on the theme of the aria ‘*Erbar me dich*’ from “Matthew Passion”, “Reverence”, the concert piece on the theme of the Prelude e-moll by J.S. Bach” and Four Chromatic Preludes on

the Bach theme for organ “Thinking about Bach” which form a peculiar macrocycle. Addressing to Bach is considered through the prism of the *past-present* dichotomy and more specifically, *baroque-modernity*, *Bach-modernity* in the context of both Ledenev’s entire work and second half of the last century stylistic trends. The article reveals peculiarities of exposing the cited themes in Ledenev’s first works, emphasizes the “culturological” nature of the intonation dramaturgy in developing the viola aria theme, traces various allusions to Bach’s thematism in Ledenev’s cycle of organ preludes.

In connection with the contrasting dramaturgy of “Reverence”, parallels are drawn both with the genres of improvisation, toccata, fantasies, and at the same time with film influxes, freeze-frames, montage – the main principles of musical dramaturgy and form creation in the 20th century.

Keywords: Bach, quotation, variation, polyphony, BACH monogram, catabasis, microthematism, “soft music”, monologue principle.

XX век вошёл в историю как эпоха историко-культурных, стилевых рефлексий, что выражается в возникновении разнообразных по форме отношений между культурами разных эпох как целостных текстов, выступающих в значении «прошлое – настоящее», «своё – чужое», «традиционное – новаторское». Данная проблема оказывается одной из магистральных в отечественном музыкознании последних пяти десятилетий (работы М. Арановского, Г. Григорьевой, Д. Тибы, М. Лобановой и многих других). Причём особую актуальность приобретает дихотомия *барокко–современность*, и конкретнее – *И.С. Бах–современность*, и это не случайно. Бах становится для XX века культовой фигурой, а парадигма его творчества – символом определённого мирозерцания, поэтики и стиля ушедшей в прошлое эпохи [2, 8, 9].

С момента исполнения в 1829 году Мендельсоном «Страстей по Матфею» и до наших дней интерес к Баху растёт лавинообразно, достигая апогея во второй половине XX века. И сейчас можно говорить о «бахиане» как композиторской, так и музыковедческой. К музыке Баха обращаются Р. Шуман и Ф. Лист, М. Рeger и А. Берг, А. Веберн и А. Циммер-

ман, А. Шнитке и Э. Денисов, Р. Щедрин и А. Пярт, С. Губайдулина и Б. Чайковский, В. Лобос и Б. Баяхунов – и это далеко не полный список персоналий.

Отмеченные тенденции свидетельствуют об особой *баховской теме*, или *теме Баха* в музыке XVIII–XX веков, подобно тому, как мы говорим *тема судьбы*, *тема добра и зла*, *жизни и смерти*, *тема дороги*, *вечные темы* искусства. При этом *тема Баха* выступает в двух значениях: широком – содержательном, культурологическом – и тесном, собственно музыкальном. В первом случае тема, по определению М. Кагана, есть «некая жизненная проблема (нравственная, политическая, религиозная, философская, эстетическая), которая трактуется в <...> произведении, жизненный вопрос, который в нём поставлен и на который оно так или иначе отвечает» [5, с. 468–469].

Применительно к музыке «тема» в широком значении определяется как «предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения, положенный в основу музыкального творчества композитора или группы композиторов» (Л. Казанцева [6, с. 132]). Знаками *тем Баха* в музыке становятся определённые жанры, типы образов, тематизма, фактуры. В этом же ряду цитаты, стилизации или аллюзии, монограмма BACH, риторические фигуры, репрезентирующие стиль,



творчество Баха (шире – эпоху барокко) и вступающие в драматургические, композиционные, стилистические, функциональные отношения с контекстом произведений разных авторов.

Под *баховской темой* в тесном значении мы понимаем собственно музыкальную тему, принадлежащую Баху, введенную в «чужой» текст (к примеру, современного композитора), или тему стилизованную. Особую популярность приобретают: тема Фридриха Второго из «Музыкального приношения» (А. Веберн, С. Губайдулина, Э. Денисов), хорала из кантаты № 60 “*Est ist genug*” (А. Берг, Р. Щедрин, Э. Денисов), арии альты из «Страстей по Матфею» “*Erbar me dich*” (Р. Леденёв, Б. Чайковский, авторский коллектив в постмодернистском ремейке «Страсти по Матфею-2000» и др.)¹. Монограмма ВАСН как «тема-персонаж», звуковой символ Баха и эпохи барокко буквально пронизывает музыкальную ткань сочинений XX века.

В каждую эпоху в баховской теме актуализируются разные смыслы. Например, по наблюдению Г. Лароша, для конца XIX века «грусть и страдание – преобладающие мотивы баховского настроения – как нельзя более сродни <...> современному духу» [7, с. 138]. Для XX века Бах – «далёкий, недостижимый идеал» (А. Шнитке [4, с. 69]), символ высоких, непреходящих этических и эстетических ценностей. Обращение к стилю, тематизму Баха, его монограмме выявляет духовные связи между разными авторами, направлениями, а наряду с этим – различия во взгляде на феномен Баха, индивидуальные подходы, наконец, стилевые особенности, присущие каждому композитору.

В контексте музыкальной бахианы XX века выделяются три камерных сочинения Р. Леденёва, охватывающие период с 1991 по 2006 год: «Метаморфозы темы Баха», «Реверанс» и «Думая о Бахе»². Они образуют своеобразный макроцикл, объединённый *темой Баха* в её разных ракурсах. Композитор обращается к жанрам, широко распространённым как в эпоху барокко, так и в наши дни. «Метаморфозы» представляют жанр вариаций. «Реверанс» Леденёв определяет как «Концертштюк на тему прелюдии ми-минор И.С. Баха»; последнее из названных сочинений – цикл из четырёх прелюдий. В своём роде отсылкой к баховской традиции оказывается и исполнительский состав. Так, первый *opus* написан для альты и струнного оркестра, в «Реверансе» композитор обращается к составу барочного *concerto grosso*, в последнем же сочинении – к органу.

Образно-смысловой, тематической основой первых двух сочинений становятся цитаты: темы арии альты из «Страстей по Матфею» и прелюдии ми-минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», соответственно. Музыкальный материал последнего цикла представляет в значительной степени аллюзию на баховский тематизм – по принципу «цитирования стиля» (М. Арановский [1, с. 157]). Произведения объединяют монограмма ВАСН, риторические фигуры эпохи барокко с семантикой скорби (прежде всего, *catabasis*, *tnesis*, *passus duriusculus*), раскрывающие глубокий философский, часто трагический подтекст. Однако главное – единство концепции, которую проясняет название цикла «Думая о Бахе». И действительно, размышление, медитация, рефлекс-

¹ Среди авторов музыки – В. Николаев, В. Мартынов, А. Айги, С. Загний, А. Шультгин, И. Юсупова и др. См.: Савенко С. Бах на все времена [9].

² 1) Леденёв Р. Метаморфозы темы И.-С. Баха. Партитура. М., 1991–1993. Рукопись. 63 с. Сочинение посвящено Ю. Башмету. 2) Леденёв Р. Реверанс. Концертштюк на тему прелюдии ми-минор. И.С. Баха. Партитура. М., 2000. Рукопись. 44 с. 3) Леденёв Р. Думая о Бахе. Четыре хроматических прелюдии на тему ВАСН для органа. Ор. 82. М., 2007. Рукопись. 27 с. Все партитуры хранятся в семейном архиве композитора.

сия становятся ключом к пониманию музыкальных процессов, определяют новый подход к ассимиляции тем Баха и отсюда – *своеобразие метода цитирования* (не случайно во всех произведениях преобладают медленные и сдержанные темпы).

В отличие от многих сочинений второй половины XX века, где применяются разнообразнейшие полистилистические приёмы, Леденёв не идёт по пути постмодернистской «игры» стилями, конфронтации стилей, коллажа. Заимствованный тематизм, аллюзии изначально выступают в его композициях в значении *авторского слова*, подчёркивая в то же время те качества «чужого» стиля, которые ему наиболее созвучны. Отсюда – интертекстуальность как главное свойство «баховского» макроцикла Леденёва.

Более того, если вспомнить историю, начиная с первых вариационных циклов XVII–XVIII веков и до наших дней, при обращении к «чужой» теме в качестве основы произведения (особенно в условиях вариационной формы) композитор в подавляющем большинстве случаев *экспонирует её как изначальную целостность*. Вносимые тембровые, фактурные изменения, изложение в другой тональности не влияют на (её) интонационную структуру и форму, но раскрывают особенности стиля композитора по принципу *присвоения*, сформулированному Г. Головинским [3, с. 51]. Так, в заключительном *Adagio* Скрипичного концерта Берга точная цитата темы хорала Баха в партии солиста проводится на фоне додекафонного оркестрового пласта. Принцип стилистического «присвоения» избирает и Э. Денисов в Вариациях на ту же тему Баха для альта и фортепиано, в «Партите» для скрипки и камерного оркестра (род обработки). По пути пуантилистского раздвижения звуковой ткани темы Фридриха Великого идут С. Губайдулина в *Offertorium*

для скрипки с оркестром и отчасти Веберн в Фуге (Ричеркаре) для шести голосов. Данный ряд можно продолжить.

Особенность применения метода цитирования в «Метаморфозах» и «Реверансе» заключается в том, что баховские темы и все последующие цитаты изначально вводятся *в преобразованном виде*, что позволяет говорить об их *трансформации*, переосмыслении. В предисловии к «Метаморфозам» композитор пишет, что «тема Баха, как и все последующие цитаты, даётся <...> не точно, а приближённо, как бы “по памяти”». Память же, как известно, сохраняет преимущественно то, что наиболее близко, лично.

В «Метаморфозах» и «Реверансе» Леденёв разбивает темы Баха застывшими кластерными созвучиями, «дышащими», «говорящими» паузами на составляющие мотивы, фразы, которые, в свою очередь, свободно переинтонируются, перегармонизируются, высотно смещаются относительно друг друга. Таким образом, создаётся ощущение медленного воспоминания, раздумья, погружения в прошлое.

Из всей протяжённой темы “*Erbar me dich*” (полифонический период типа развёртывания) композитор в «Метаморфозах» интонационно точно воспроизводит лишь две начальные фразы, однако разъединяя, словно раздвигая их во времени, в пространстве и тем самым подчёркивая семантическую значимость каждой. Последующее развёртывание даётся с высотными смещениями мотивов, вплетением хроматических скольжений, противоречащих оригиналу, но обостряющих интонационный строй, а кроме того, нарушающих структурную целостность темы. Также «приблизительно» воспроизводится и её импровизационная часть (пример 1).

В итоге главными репрезентантами темы Баха оказываются четыре элемента –



Пример 1.

Р. Леденёв. Метаморфозы темы И.С. Баха

Quasi allegretto
con sord.
solo

The musical score is written for a string quartet and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is 'Quasi allegretto' and the dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

микротемы, взаимодействующие между собой и получающие в «Метаморфозах» сквозное развитие: начальное ядро с сек-

стовым ходом, оstinатный триольный мотив, нисходящие ламентозные малосекундовые и терцовые интонации.

Пример 2а.

И.С. Бах. Прелюдия ми-минор



Пример 2б.

Р. Леденёв. Реверанс



Пример 3.

Р. Леденёв. Метаморфозы темы И.С. Баха.



В «Реверансе» композитор, на первый взгляд, упрощает тему прелюдии – отказывается от мелодического голоса, который будет введён только в репризе, но сохраняет фигурацию, как и в «Метаморфозах», разделяя её паузами. Вместо повторяющихся аккордов средних голосов вводятся кластеры, «резонирующие» общим формам движения и образованные свёрнутой в вертикаль монограммой ВАСН (примеры 2а, 2б).

Впоследствии монограмма в вертикальном и горизонтально-полифоническом вариантах становится сквозным «персонажем». Она репрезентирует «образ Баха» и заполняет «остановившееся время» между фразами темы.

«Метаморфозы» воспринимаются как размышление о судьбе музыки Баха в XIX–XX веках, её универсальности, созвучности всем историко-стилевым, историко-культурным пластам, разным жанрам как академической музыки, так и массовой. Отсюда – *культурологический характер произведения*. Из темы арии-плача, арии-покаяния³ в процессе тончайшей интонационно-вариантной работы прорастают

³ В целом мотив покаяния стал одним из главных в отечественной культуре эпохи «перестройки» и в 1990-е годы: можно назвать изданные в этот период «Реквием» и «Поэму без героя» А. Ахматовой, фильм «Покаяние» Т. Абуладзе. «Метаморфозы темы Баха» Леденёва (1991) органично вписываются в данный ряд.



фрагменты тем *Andante* из 23 фортепианного концерта В.А. Моцарта (V вариация), главной партии Фортепианного концерта Р. Шумана (II вариация, пример 3), вальса Ф. Шопена (вариация IV).

В финальной – восьмой – вариации помимо монограммы ВАСН, как маркеры естественного развития культуры на разных этапах истории, возникают «мотив судьбы» Р. Вагнера, темы Шахеразады Н. Римского-Корсакова и соло трубы из «Поэмы экстаза» А. Скрябина, а также мелодии из «Шербургских зонтиков» М. Леграна и популярной в 1960-е годы эстрадной песни Луиса Бонфы (Luiz Bonfá) «Утро карнавала» (“Manhã de carnaval”).

Этому кругу тем-образов лирического «наклонения» контрастирует типичный для лексики XX века подчёркнуто амелодичный, токкатно-моторный тематизм, пронизанный оstinатными ритмами, – символ агрессивного, разрушительного начала, в котором «тонут», «кричат» баховские интонации (III, VII вар., пример 4).

В «Реверансе» музыкальные размышления ведут Р. Леденёва по пути контрастов, подчас непредсказуемых. Импульсом к этому становится необычная для данного жанра эпохи барокко контрастная драматургия самой Прелюдии Баха. Имеется в виду сквозное развитие темы-образа к кульминации, резкий сдвиг от *Andante sostenuto* к *Presto*, от сложной полифункциональной фактуры к однородной двухголосной, основанной лишь на фигурации и т. п. –

в своём роде тематическая трансформация как предвестник симфонического метода развития (аналогично Чаконе *d-moll*, Хроматической фантазии).

Контраст становится главным «нервом» драматургии и формы Концертштюка и образует некий драматический «сюжет». Многократные образно-эмоциональные, темповые, фактурные и тематические «зигзаги» вызывают ассоциации с барочными жанрами импровизации, токкаты, фантазии, отчасти *concerto grosso*. В то же время они ассоциируются и с кинонаплывами, стоп-кадрами, монтажом – главными принципами музыкальной драматургии и формообразования в XX веке.

Пример 4.

Р. Леденёв. Метаморфозы темы И.С. Баха

Allegro

Пример 5.

Р. Леденёв. Реверанс

Allegro

В результате выстраивается свободно трактованная многочастная контрастная репризная композиция, где логика развития обусловлена последовательным отходом от баховского оригинала, его глубоким интонационным переосмыслением – вплоть до отказа от темы прелюдии. Репрезентантами «образа Баха» остаются его монограмма, фигурационное движение шестнадцатых, фигура *catabasis* (пример 5) и шире – общая лирическая эмоциональная атмосфера.

Полное восстановление цитаты темы Баха – её эмоциональной «тональности», интонационной структуры, в контрапункте с «темой Леденёва» – происходит в угасающей репризе экстенсивного типа, вновь возвращающей к состоянию рефлексии.

Вторым «действующим лицом» сюжета пьесы, в своём роде голосом автора становится «тема Леденёва» – знак лирики страстной, экспрессивной и, можно предположить, раскрывающей одну из граней отношения композитора к музыке великого предшественника. Неслучайно эта тема вводится в кульминационных зонах драматургии, вызывая ассоциацию с темой ноктюрна из XVIII вариации «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова (пример 6).

В цикле органных прелюдий, размышляя о Бахе, в отличие от «Метаморфоз» и «Ревверанса», Леденёв не обращается к конкретным баховским

темам, но воссоздаёт характерные лексические элементы барочного стиля, принципы развития тематизма. Причём главными сквозными «персонажами» текста становятся монограмма BACH и *catabasis*. Преломлённые через призму стиля Леденёва,

Пример 6.

Р. Леденёв. Ревверанс

Пример 7a.

И.С. Бах. Партита для клавира № 2, до-минор

Пример 7б.

Р. Леденёв. «Думая о Бахе». Четыре хроматические прелюдии для органа. Прелюдия № 1



они создают глубокие, семантически многозначные интертекстуальные сопряжения.

Так, Первая прелюдия цикла – драматургический, образно-тематический пролог – оказывается в своём роде аллюзией на монументальные, насыщенные драматизмом и патетикой вступления, открывающие некоторые циклы партит, токкат, сюит Баха (примеры 7а и 7б).

Цепь нисходящих, сползающих по хроматизмам диссонирующих аккордов вызывает аналогии с наиболее напряжёнными по звучанию фрагментами Чаконы из Партиты ре-минор для скрипки соло, Хроматической фантазией Баха и многих других.

Одноголосная тема второго раздела интонационно апеллирует к хроматически «изломанным» темам фуг си-минор, фа-минор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» и т. д. Рассредоточенные в тематизме Прелюдии Леденёва интонации ВАСН, *catabasis* интегрируются в кульминации – в своём роде гимне Баху – хоральном провозглашении-скандировании монограммы на фоне нисходящей последовательности септаккордов (пример 8).

Семантической, композиционной аркой к данному варианту является генеральная кульминация цикла, где данный вариант ВАСН в *tutti*'йном звучании органа возвращается в виде реминисценции.

Пронизывающие все слои музыкальной ткани тематические элементы Прелюдии № 1 (ВАСН, *catabasis*, хроматические ОФД и некоторые другие) становятся основой последующих прелюдий, сообщая единство циклу на разных уровнях текста.

Композитор применяет обширный арсенал принципов имитационной полифонии, контрапункта, восходящие и к методу Баха, и к современной композиторской технике. Таковы кон-

трапунктические соединения разнообразных ритмических вариантов темы ВАСН между собой, с фигурами *catabasis*, *passus duriusculus*, которые также подвергаются детализированным высотно-ритмическим модификациям. Примечательна синтетическая реприза Первой прелюдии, где начальная патетическая тема контрапунктически объединяется с темой *quasi fuga* среднего раздела.

В особенностях осмысления композитором темы Баха находит отражение лирическая доминанта художественного мышления Р. Леденёва. Композитор выявляет в баховском тематизме разнообразные тончайшие оттенки лирики в широком диапазоне: от объективно-возвышенной, сосредоточенно-сдержанной – до бурно протестующей, от состояния тихой просветлённости – до обострённой субъективно-психологической экспрессивности. Отсюда – особый *монологический характер* трёх сочинений, который, с одной стороны, проистекает из монообразности баховских одночастных композиций. В то же время монологичность является важной общей чертой стиля Леденёва, воспринятой, как и многими композиторами XX века, от Шостаковича, Вайнберга и других, что неоднократно отмечалось исследователями⁴.

В цикле «Думая о Бахе», аналогично «Метаморфозам», «Реверансу», Леденёв, ассимилируя знаки баховского стиля, в то же время выходит за эти границы. Так, в Прелюдии № 3 благодаря напевно-

Пример 8.

Р. Леденёв. «Думая о Бахе». Прелюдия № 1



⁴ Данное качество подчёркивается в статьях С. Савенко [10], Е. Скурко [11, 13], В. Холоповой [14].

сти интонаций микротемы, ритмической комплементарности голосов, создающей равномерное движение в сочетании с тихой динамикой, неторопливым темпом (*Larghetto*) возникают черты колыбельной, которые становятся ещё более отчётливыми в середине пьесы (пример 9)⁵.

Типичная романтическая напевная интонация с «лирической секстой», вопрос-ответным строением, *quasi*-вальсовым движением оказывается основой темы заключительной прелюдии.

Более того, в музыкальных рефлексиях композитора о Бахе ярко проявляется особая область *тихой* лирики, тихой музыки, характерная для второй половины XX века в целом и доминирующая в творчестве Леденёва (от камерно-инструментальных микроминиатюр 1970-х годов до хоровых, вокальных опусов 2000-х) [13, с. 347]. Показательны с этой точки зрения последние такты «Реверанса» и «Метаморфоз». В «Реверансе» возникает эффект застывшего времени-пространства, в котором, как в замедленной киносъёмке, проходят отзвуки всех тем-персонажей (в том числе пуантилистски разбросанные звуки ВАСН). «Бестелесное» звучание темы Баха в «Метаморфозах» у флажолетов скрипки словно символизирует уход в вечность (пример 10)⁶.

Длительными угасаниями заканчиваются все прелюдии цикла «Думая о Бахе».

В особенностях интерпретации Леденёвым *баховской темы* на разных уровнях

текста раскрывается диалог эпох как в широком, так и в тесном значении. Прежде всего, это связано с упоминавшимся ранее принципом микротематизма, в превращении которого Р. Леденёв предстаёт как аналитик, свободно и изобретательно соединяя по горизонтали и вертикали микротемы, относящиеся к разным стилям. При этом благодаря комбинаторной работе в рассмотренных сочинениях одновременно происходит расширение и концентрация смыслов и – как результат – *тематическая концентрация музыкальной ткани*, все слои которой в большинстве случаев тематизированы и не являются средством интонационного разрежения. Данная тенденция восходит к веберновской традиции, однако в сочинениях на баховскую тему вне связи с серийной техникой (в отличие от ранних опусов) Леденёва 1960–1970-х годов. Более того, корни микротематизма Леденёва в трёх рассмотренных *opus*'ах коррелируют с особенностями структуры баховских (шире – барочных) тем, основу которых, как известно, составляют ядро–развёртывание–завершение. Именно ядро – наиболее интонационно концентрированный элемент тематизма Баха – становится самостоятельной темой Леденёва, что с особенной наглядностью проявилось в последнем цикле.

О современном прочтении Леденёвым Баха свидетельствуют тонально-гармоническая структура пьес и их фактурное решение. Акцентируя хроматические инто-

национные элементы, заложенные в цитируемом тематизме эпохи барокко, композитор включает их в обострённо хроматический контекст, типичный для музыки XX века. В свою

Пример 9. Р. Леденёв. «Думая о Бахе». Прелюдия № 3



⁵ Здесь возникает параллель с «хрустальной» колыбельной из Эпилога Симфонии Леденёва «Русь – зелёная и белоснежная» [12, с. 132]. В то же время исходная интонация воспринимается как аллюзия на многие краткие, но интонационно концентрированные темы фуг Баха, например, *g-moll* и *As-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», *c-moll* и *cis-moll* из второго.

⁶ Динамическим угасанием, темповым замедлением завершается каждая прелюдия цикла «Думая о Бахе».

Пример 10.

Р. Леденёв. Метаморфозы темы И.С. Баха

Poco rallentando



The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are:

- Viola:** Solo part, marked *pp* and *rall.*
- V-ni I (Violins I):** 6 parts, marked *pp* and *pizz.*
- V-ni II (Violins II):** 4 parts, marked *pp* and *pizz.*
- V-le (Violas):** 4 parts, marked *pp* and *pizz.*
- V-c (Cellos):** 3 parts, marked *pp* and *pizz.*
- C-b. (Double Basses):** 1 part, marked *pp* and *pizz.*

The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Poco rallentando*. The music is characterized by complex chromaticism and a focus on the transformation of the Bach theme.

очередь, характерная для тематизма Баха игра хроматизмами в общих формах движения при развёртывании ядра коррелирует со звуковой комбинаторикой, хро-

матической тональностью в тематизме XX века и, в частности, Леденёва. При этом явной отсылкой к Баху становится завершение минорных прелюдий цикла в однои-

мённой мажорной тональности (прелюдии № 2 *a-moll* – *A-Dur*, № 3 *c-moll* – *C-Dur*).

Отталкиваясь от принципов баховской полифонии, Р. Леденёв усиливает их микрополифоническими средствами, широко применяет кластерные созвучия, «сворачивая» в вертикаль микротемы или используя хроматические наложения голосов. Данный ряд можно продолжить.

Такое взаимодействие знаков разных культур, создающих интонационную фактуру произведений *на баховскую тему*, семантически многогранный *интертекст*, конкретизируют главную идею макроцикла Леденёва и шире – всего его творчества: о перманентной преемственности музыкальных эпох, стилей, жанров, их нерасторжимой духовной связи. Эта идея как одна из эстетических координат ком-

позитора, раскрывающих, в том числе, и его отношение к Баху, была сформулирована Леденёвым в одной из бесед с автором статьи: «По-моему, это вечный композитор, вечная музыка. Для меня его музыка – часть природы, если можно так сказать <...> естественная принадлежность мира. Его музыка универсальна. У него нет крайних чувств, какой-нибудь истерики, субъективной трагичности. Всё очень уравновешенно и вместе с тем чрезвычайно разнообразно. Меня восхищает, как строятся его сочинения из небольших тем, как он их сплетает и расплетает с помощью величайшей контрапунктической техники. Получаются длинные вещи, арии из кантат, например. Главное – какой-то целительный – целебный! – характер музыки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Бочкова Т.Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2. С. 19–21.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
4. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
5. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: ЛГУ, 1971. 766 с.
6. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания // Музыкальная академия. 2002, № 1. С. 25–30.
7. Ларош Г. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Л.: Музыка, 1977. 319 с.
8. Левая Т. К столетию баховского ренессанса в России // Традиции И.С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2008. С. 64–69.
9. Савенко С. Бах на все времена // Новое сакральное пространство: Духовные традиции и современный культурный контекст / Материалы научной конференции. Научные труды МГК. Сб. 47. М.: Московская консерватория, 2004. С. 181–188.
10. Савенко С. Естественность творческой эволюции (о двух концертах Р. Леденёва) // Музыка и современность: сб. ст. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 33–51.
11. Скурко Е. Леденёв и Г. Свиридов: параллели и пересечения // Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 34–41.



12. Скурко Е. Симфония «Русь – зелёная и белоснежная» в зеркале творческих поисков // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования: монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М.И. Катунян. М., 2007. С. 126–143. (Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского).

13. Скурко Е. Творчество Романа Леденёва // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 5 / ред.-сост. В.И. Казенин. М.: Композитор, 1994. С. 321–366.

14. Холопова В. Лабиринты творчества Романа Леденёва // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 139–154.

Об авторе:

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. *Simfonicheskie iskaniya. Issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quest. Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.

2. Bochkova T.R. Fenomen bakhianstva v muzykal'noy kul'ture [The phenomenon of Bachianism in musical culture]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2014, No 2, pp. 19–21.

3. Golovinskiy G. *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [The Composer and Folklore: from the Experience of XIX–XX Centuries Masters. Essays]. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.

4. Ivashkin A. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 320 p.

5. Kagan M. *Leksii po marksistsko-leninskoy estetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Leningrad: LGU, 1971. 766 p.

6. Kazantseva L. Tema kak kategoriya muzykal'nogo sodержaniya [Theme as a Category of Musical Content]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2002. No. 1, pp. 25–30.

7. Larosh G. *Izbrannye stat'i. V 5 vypuskakh. Vypusk 4: Simfonicheskaya i kamerno-instrumental'naya muzyka* [Selected Articles. In 5 issues. Issue 4: Symphonic and Chamber Instrumental Music]. Leningrad: Muzyka, 1977. 319 p.

8. Levaya T. K stoletiyu bakhovskogo renessansa v Rossii [To the centenary of Bach's Renaissance in Russia]. *Traditsii I.S. Bakha v sovremennoy kul'ture: muzyka, literatura, zhivopis', kino* [The Traditions of Johann Sebastian Bach in Contemporary Culture: Music, Literature, Painting, Film.]. Nizhni Novgorod: Nizhegorodskiy gosudarstvennyy lingvisticheskiy universitet imeni N.A. Dobrolyubova, 2008, pp. 64–69.

9. Savenko S. Bakh na vse vremena [Bach for All Times]. *Novoe sakral'noe prostranstvo: Dukhovnye traditsii i sovremennyy kul'turnyy kontekst. Materialy nauchnoy konferentsii. Nauchnye trudy MGK. Sbornik 47.* [The New Sacred Space: Spiritual Traditions and Modern Cultural Context. Proceedings of the Scientific Conference. Scientific proceedings of the Moscow State Conservatory. Compilation 47]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2004, pp. 181–188.

10. Savenko S. Estestvennost' tvorcheskoy evolyutsii (o dvukh kontsertakh R. Ledeneva) [Naturalness of Creative Evolution (about two concerts of R. Ledenev)]. *Muzyka i sovremennost': sbornik statey. Vypusk 10* [Music and Modernity: collection of articles. Issue 10]. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 33–51.

11. Skurko E. Ledenev i G. Sviridov: paralleli i peresecheniya [Ledenev and G. Sviridov: Parallels and Crossings]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012, No. 1, pp. 34–41.
12. Skurko E. Simfoniya «Rus' – zelenaya i belosnezhnaya» v zerkale tvorcheskikh poiskov [Symphony “Russia – Green and Snow-White” in the Mirror of the Creative Search]. *Roman Ledenev. Stat'i. Materialy. Issledovaniya: monograficheskiy sbornik. Ocherki tvorchestva* [Roman Ledenev. Articles. Materials. Studies: monographic collection. Essays on creativity]. Editors-compiler M.I. Katunyan. Moscow, 2007, pp. 126–143. (Scientific works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory).
13. Skurko E. Tvorchestvo Romana Ledeneva [The Works of Roman Ledenev]. *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii: sbornik statey. Vypusk 5* [Composers of the Russian Federation: collection of articles. Issue 5]. Editor-compiler V.I. Kazenin. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 321–366.
14. Kholopova V. Labirinty tvorchestva Romana Ledeneva [Labyrinths of Creativity of Roman Ledenev]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sbornik statey. Vypusk 1* [Music from the Former USSR: collection of articles. Issue 1]. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 139–154.

About the author:

Evgeniya R. Skurko, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa. Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru



Н.В. ГУРЬЕВА*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8803-363X*

Церковно-певческий канон и его авторское воплощение в духовных сочинениях С.В. Рахманинова

Статья посвящена стилю духовных сочинений С.В. Рахманинова, от раннего духовного концерта «В молитвах неусыпающую» до масштабных хоровых циклов *a cappella* – «Литургии св. Иоанна Златоуста» (соч. 31) и «Всенощного бдения» (соч. 37). Рассматриваются основные элементы православного церковно-певческого канона и критерии каноничности церковных сочинений при жизни композитора. Затрагиваются вопросы соотношения канонического и авторского в литургических опусах Рахманинова. Отправной точкой избрана христианская система представлений о знании, в которую входит и церковное пение. Церковно-певческий канон, как система творчества, не только чётко очерчивает границы свободной воли автора, но и предполагает творчество внутри этих границ, приветствует разнообразие и вариантность – как во времени, так и в пространстве. Духовные сочинения С.В. Рахманинова появились под влиянием идей «Нового направления», с одной стороны, и под знаком русского духовного ренессанса (Н.А. Бердяев) рубежа XIX–XX веков – с другой. На конкретных примерах показывается, как композитору удалось найти баланс между незыблемыми постулатами православного церковно-певческого канона и абсолютной творческой свободой автора – православного христианина.

Ключевые слова: Рахманинов, стиль, духовные сочинения, церковно-певческий канон, религиозность, Литургия, Всенощное бдение, духовный концерт.

Для цитирования / For citation: Гурьева Н.В. Церковно-певческий канон и его авторское воплощение в духовных сочинениях С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 21–31. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.021-031

NATALIYA V. GURYEVA*Tchaikovsky Moscow State Conservator, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8803-363X*

The Church-Singing Canon and its Author's Embodiment in Sergey Rachmaninov's Church Compositions

The article is devoted to the style of church compositions by Sergey Rachmaninov, from the early spiritual concert “The Feast of the Dormition of the Most Holy Theotokos” to large-scale choral cycles *a cappella*: “The Liturgy of St. John Chrysostom” (Op. 31) and “All-Night Vigil” (Op. 37). It is considered the main elements of the Orthodox church-singing canon and the criteria for the canonicity of church compositions during the composer’s lifetime. The article touches upon

the issues of the canonical and the authorial in Rachmaninov's liturgical opuses correlation, the permissibility of performing certain compositions on the liturgical text in the church. The starting point in the arguments is the Christian system of ideas about knowledge, which includes church singing. The Church-singing canon, as a system of creativity, not only clearly delineates the boundaries of the author's free will, but also assumes creativity within these boundaries, welcomes diversity and variation – both in time and space. It is noted that S.V. Rachmaninov's spiritual works appeared under the influence of the "New Direction" ideas, on the one hand, under the sign of the Russian Spiritual Renaissance (N.A. Berdyaev) on the turn of the XIX–XX centuries, on the other one. Concrete examples show how the composer managed to find a balance between the unshakable postulates of the Orthodox church-singing canon and the absolute creative freedom of the author – an Orthodox Christian.

Keywords: Rachmaninov, Style, Church Compositions, Church-singing Canon, Religiosity, Liturgy, The All-Night Vigil, Sacred Concert.

В христианском представлении о богослужебном пении церковно-певческий канон, как свод незыблемых постулатов и правил, на протяжении многовековой истории служит сохранению и бережной передаче традиции. Однако облик самого канона и его составляющих с течением времени постепенно видоизменялся, впитывая влияния исторических и авторских стилей, эволюционируя и отражая потребности конкретной эпохи в развитии художественной культуры.

Проблема авторского воплощения древнерусской певческой традиции в сочинениях Рахманинова освещалась музыковедами в различных ракурсах: с позиций анализа типов тематизма, мелодики, тонального мышления, формы, жанровой природы о духовных и светских сочинениях композитора писали Б.В. Асафьев [2], В.Н. Брянцева [3], И.П. Дабаева [6]; вариантно-вариационному методу развития у Рахманинова посвящено исследование Е.Р. Скурко [18], хоровой и вокально-симфонической музыке – работы О.И. Соколовой [19; 20] и др. Композиционно-драматургические решения литургических циклов, их тематические и тональные связи изучали А.И. Кандинский [7; 8],

А.Б. Ковалёв [10; 11]; специфике жанров «Литургии» и «Всенощного бдения» посвящена диссертация А.В. Лапенко [12]. Об авторском в канонических жанрах русских композиторов неоднократно высказывалась О.А. Урванцева [22–23]; в контексте русской духовной музыки XIX – начала XX в. о сочинениях Рахманинова писала Н.Ю. Плотникова [15].

Цель данной статьи – рассмотреть основные элементы православного церковно-певческого канона и критерии каноничности церковных сочинений С.В. Рахманинова сквозь призму христианской системы представлений о знании, в которую входит церковное пение. Показать, как композитору удавалось находить баланс между незыблемыми основами православного церковно-певческого канона и авторской свободой. Новизна заключается в выявлении и суммировании специфических черт стиля и особенностей трактовки церковно-певческого канона С.В. Рахманиновым.

Духовные жанры привлекали Рахманинова с первых лет творческой деятельности. Он был хорошо знаком с А.Д. Кастальским и С.В. Смоленским, одобрял и разделял их идеи ориентации композиторского творчества на исконно-русские



истоки, воплощал эти замыслы в своих церковных сочинениях. Рахманинов, несомненно, знал православную певческую среду и богослужебный канон. Он мог свободно обращаться с мелодиями греческого, киевского распева, тонко чувствовал первооснову знаменного распева; бережно преобразовывал древние попевки, варьировал заимствованные из Обихода мелодии, создавал собственные, которые органично сплетались с древними попевочными формулами.

Рассуждая о степени каноничности духовных опусов С.В. Рахманинова, нужно понимать, что мир Церкви – иной, в нём другие законы поведения и другие законы творения. Свт. Григорий Нисский, один из раннехристианских богословов IV века, говорил, что христианские песнопения творятся по «иным законам»: «... *нежели у тех, кто чужд нашей мудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами*» [5, с. 109.]. Эти законы – попытка христиан своим молитвенным пением приблизиться к пению небесному, к ангельскому образцу: «*Иже Херувимы тайно образуяще и Животворящей Троице трисвятую песнь припевающе...*»¹.

Любая культурная традиция складывается постепенно, формируется именно ей присущая система ценностей. Так было и с церковно-певческим канонem: этот своеобразный живой, словно дышащий и развивающийся вместе с историей христианства свод норм, законов и правил с первых веков обеспечивал верность образцу. К основным признакам церковно-певческого канона православной традиции относятся:

– *отрицание инструментов в Церкви* (исключение составляют колокола);

– *монодийная, унисонная природа пения*, которая сохранялась на Руси до XVI века – некий символ единства общины, пения хором «единогласно», «едиными устами» (в старообрядческой среде сохраняется и сейчас);

– *отсутствие женских голосов*: допускалось пение на службе только мужчин и мальчиков (данное правило ещё практически повсеместно соблюдалось в храмах в начале XX века);

– *подчинённость системе осмогласия*, которая организует и тексты, и напевы;

– *комплекс мелодических формул*: попевок, лиц и фит;

– *принцип подобия образцу*, заимствованный из византийской теории, благодаря которому песнопения разделяются на три основных типа: «самоподобен» (αὐτόμελον), «самогласен» (ιδιόμελον) и «подобен» (πρόμοιον) [9, с. 32].

Важно чётко представлять те критерии каноничности, которые были приняты как основа творчества в лоне Церкви при жизни композитора. К эпохе Рахманинова изменения более всего коснулись принципа монодийности: многоголосное пение стало нормой, и вопрос стоял уже не в возможности гармонизации одноголосного распева, и даже не в сочинении собственных мелодий на канонический текст, но в степени композиторской свободы в обращении с богослужебным текстом и напевом, его гармонического насыщения в комплексе с другими музыкально-выразительными средствами (тембром, динамикой, фактурой и т. п.).

Канон всегда являлся для авторов церковных песнопений *системой творчества*. Можно проследить по векам, как она менялась, если рассматривать: мелодические модели (попевки, лица и фиты), звукоряд, лад, устои, процессы формообразования в разных жанрах, функции голо-

¹ Начало Херувимской песни.

сов и т. д. С одной стороны, канон чётко очерчивает границы, но, с другой стороны, он и предполагает творчество: разнообразие и вариантность – как во времени, так и в пространстве². Свящ. Павел Флоренский считал, что «*принятие канона есть ощущение связи с человечеством*», а постигнуть смысл канона – значит, «*изнутри проникнуть в него, как в сгущённый разум человечества... Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым [...] Церковь, “столп и утверждение Истины” [1], требует только одного – истины. В старых ли или новых формах истина – Церковь о том не спрашивает*» [14, с. 237]. Именно с этих позиций правильнее рассматривать любое авторское творчество в церковных жанрах, духовную музыку С.В. Рахманинова – в том числе.

Христианство заимствовало от античности систему представлений о знании, в которую входило и церковное пение. Христианские философы понимали пение в храме как способ познания Бытия, истины – через образы, в символической форме³. Отсюда и символика богослужения, а в музыкальном языке – набор конкретных музыкальных символов, приёмов и способов выражения музыкальной мысли. Хор в Церкви – особо посвящённая часть народа Божиего, которая знает истину и возвещает её в церковных песнопениях с помощью образов и символов.

Соотношение канонического и авторского у Рахманинова – это вопрос баланса между творческой мыслью Рахманинова и теми границами, которые ставил перед ним выбранный жанр. В раннем духовном концерте «*В молитвах неусыпающую*», посвящённом Успению Богородицы, присутствуют и черты народной песенности,

и распевность, корни которой в знаменных формулах. Рахманиновская кантилена словно нанизывает на невидимый, но вполне слышимый остов варианты звенья напева. В духе знаменного распева звучит, например, тема 1-й части. Есть в концерте и длительные подъёмы и спады мелодической линии, и псалмодирование на одном звуке – пение «читком» (начальная строка).

Жанр духовного концерта относительно свободен от канонов богослужебного чина, так как является заключительным вставным песнопением в службу. Тематика концерта Рахманинова, богослужебный текст и посвящение Богородице свидетельствуют о следовании традиции. Многие его предшественники (Бортнянский, Дегтярёв, Ведель и другие) писали духовные концерты на тексты псалмов Давида. Рахманинов же взял за текстовую основу гимнографический жанр кондака Празднику, при этом строго выдержал основные черты концерта: трёхчастную контрастную структуру (*Moderato – Poco meno mosso – Allegro*) с чередованием *solo* и *tutti*. И хотя красота хоровой партитуры иногда явно противоречит привычному восприятию жанра с его простыми и сдержанными мелодиями, нельзя не заметить в этом сочинении сознательного самоограничения автора нормами православного канона.

Отступление от традиции наиболее очевидно в том, как композитор использует динамические контрасты: можно встретить градации от *pppp* до *ffff* и обратно, причём на очень коротких промежутках времени (например, ч. I, т. 54–75). Приём разновременного вступления голосов также противоречил древнему правилу: господству текста и его смысла над напевом, с запретом на повторы слов – этим

² Литургическое восприятие пространства и времени подробно описано И. Мейендорфом [13].

³ Развёрнутый анализ «образа» представлен Гегелем в «Лекциях по эстетике» [4].



нововведением канон обязан полифонической эпохе.

В «Литургии святого Иоанна Златоуста» Рахманинов не обращается к подлинным напевам. Он пишет цикл, в котором отразилось его субъективное понимание важнейшего христианского богослужения. При этом, следуя канону и не нарушая строгости Службы Божией, Рахманинов идёт за строфической формой канонических текстов и то придаёт им архаический характер, то сопровождает слова простым мелосом в узком диапазоне – в духе знаменной псалмодии («Отче наш»), то привносит экспрессивности («Во царствии Твоем»), виртуозности, то средствами хора имитирует колокольный перезвон («Хвалите Господа с небес»). По поводу первого антифона Литургии – «Благослови, душе моя, Господа» – приходилось слышать комментарии современных священнослужителей, что этой музыке недостаёт праздничности. Ведь Литургия для христианина – образ пасхальной службы. Сугубая ектенья решена более канонично, но на фоне прекрасного дьяконского пения почти пропадает смысл слов прошения «Господи, помилуй». Наиболее выходящим за рамки канона получился кульминационный номер Литургии – «Верую»: с напряжёнными гармониями, хроматическими интонациями и яркими возгласами.

Литургия и Всенощная предназначались для исполнения Синодальным хором: то есть мужчинами и мальчиками. И это ещё одна черта следования канону: отсутствие женских голосов. «Всенощное бдение» – единое по замыслу и по стройности формы сочинение, в котором композитор ориентировался на структуру обряда, последовательность молитв, чтений и песнопений вечерни и утрени. Возможно, обращение к древним монодийным распевам было обусловлено поисками внутреннего стержня и духовной опоры (Рахманинов

не мог не переживать ситуацию начала Первой мировой войны).

Одна из причин редкого исполнения этого цикла в церкви заключается в составе хоровых номеров. Всенощная совершается в православных храмах накануне воскресных и праздничных дней. В партитуре Рахманинова – только неизменяемые песнопения, те, которые поются постоянно (например, «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево, радуйся»), а в реальной службе неизменяемые песнопения чередуются с изменяемыми: в зависимости от дня или праздника (тропари, кондаки, стихиры, каноны...). Представим, как трудно подобрать тропари и стихиры, чтобы чередовать их за богослужением с номерами Рахманинова. В случае неудачного стиливого сочетания служба может распадаться на части там, где это не предусмотрено церковным Уставом.

Огромные масштабы некоторых частей у Рахманинова превышают временные пределы обычного богослужения. Большой состав 12-голосного смешанного хора, сложность фактуры также не способствовали исполнению в службе, как и истолкование композитором канонических текстов: молитва превращается им в эпическое повествование, которое нарушает погружение в обряд. Рахманинов считал одним из наиболее удавшихся номеров «Ныне отпускаеши», в котором он тонко работает с хоровой звучностью: эмоция передаётся динамической волной – от *ppp* к *ff* и обратно к *ppp*.

Десять из пятнадцати хоров «Всенощного бдения» написаны на подлинные распевы (знаменный, греческий и киевский), остальные – в духе обиходных, а некоторые близки к народным напевам. Вечерню, следуя традиции, Рахманинов пишет спокойной и светлой: это олицетворение молитвенного состояния – после торжественного эпитафия «Приидите поклонимся».

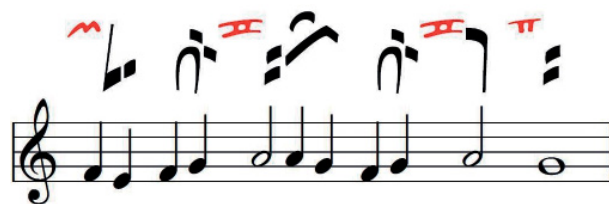
Композитор использует и приём антифонного пения: например, в псалме «Блажен муж», чередует эпизоды *tutti* на слова «Аллилуйя» с запевками близких по тембру и диапазону голосов – альтов и теноров, к которым при третьем проведении добавляется сопрано в унисон с альтами – что усиливает динамику, но не расширяет диапазон. В «Ныне отпускаеши» киевского распева слышны интонации колыбельной и неторопливого покачивания вокруг горизонтального остова напева. Обороты в мелодии очень мягкие, а солирующий тенор, долго звучащий как наиболее низкий певческий голос (без партии басов в хоре), воспринимается одновременно и как проповедь, и как очень личное высказывание. С точки зрения тональной организации (*Des-dur*) это песнопение с его звенящей чистотой последований терций, кварт и квинт, пожалуй, наиболее далеко отстоит от традиции гармонизации древнерусской монодии.

Мелос песнопения «Богородице Дево, радуйся», завершающего вечерню, интонационно близок протяжным песням. В теме, с её постепенностью, волнообразным движением в диапазоне мажорной терции f^1 - a^1 , слышны и обороты из знаменных попевок третьего гласа с яркой опорой на f^1 (например, «завивец», «таганец») или даже отдельных знаков (например, «два в челну» с интонацией «качки»: g^1 - f^1 - g^1). Сравним, например, со знаменными формулами «осока полная» или «таганец средний».

Песнопения Утрени более динамичны, и это связано с драматургией утреннего богослужения: в центре него – образ Вос-

Пример 1.

Знаменная попевка
«Осока полная»



Пример 2.

Знаменная попевка
«Таганец средний»



Пример 3.

Рахманинов С.В. Всенощное бдение
Богородице Дево, радуйся

Музыкальный фрагмент из Всенощного бдения С.В. Рахманинова, посвященный Богородице. Фрагмент включает четыре голоса: сопрано (С.), альт (А.), тенор (Т.) и бас (Б.).

Над первым тактом (начало фразы «Бо-го-ро-ди-це») стоит надпись: «Покойно, легко, очень нежно».

Музыка начинается с тихой динамики (*p*). В последующих тактах используются динамические оттенки *tr* (триллирование) и *pp* (пианиссимо). Фраза заканчивается на «Бла-го-дат-на-я Ма-ри-с».

кресения. Почти во всех номерах можно услышать интонации колокольного звона по нарастающей: от малого славословия, с кульминацией в финальном песнопении цикла – «Взбранной воеводе» греческого распева. Часто пользуется Рахманинов и приёмом пения с исоном – выдержанным



басом на основном тоне, как, например, в знаменном «Благословен еси, Господи» или в «Воскресение Христово видевше», где исон становится октавным (тенора и басы), затем передаётся несколько раз в верхнюю пару голосов (сопрано и альты).

Рахманинов тонко чувствует нерегулярную метрику древнерусских одногласных распевов. Если тактовые черты присутствуют, то смена размера может не выставляться. Тогда черта отражает конец текстовой строки, относительно законченную музыкальную мысль («Великое словословие»), как принято в нотной расшифровке знаменного одногласия.

Композитор мастерски передал структуру и атмосферу Всенощного богослужения. Однако его хоровое полотно, богатство и драматургическое развитие образов сильно воздействуют на слушающих. Он словно стремится донести до нас мысль, что перед величием Творца нужно склонять голову в покаянии.

В заключение перечислим те качества авторского стиля, которые позволяют говорить о специфических чертах и особенностях трактовки церковно-певческого канона С.В. Рахманиновым. В совокупности они проясняют, почему духовные опусы композитора на протяжении многих десятилетий вызвали горячие споры о пригодности их для исполнения за богослужением. Среди важнейших назовём:

- личное, субъективное отношение Рахманинова к каноническим текстам, сопереживание описываемых в них настроений и событий;

- повышенная эмоциональность высказывания, часто превосходящая спокойный молитвенно-повествовательный тон церковной службы и как следствие –

- динамизация хоровой фактуры, тембровая драматургия, приближение хорового звучания к инструментальному;

- особенности рахманиновского тематизма: выстраивание протяжённой, бесконечно льющейся мелодии из небольшого, иногда краткого трёхзвучного ядра – по принципу прорастания и дальнейшего вариантного развития, «допевания» избранных микромоделей-мотивов. Интонационное сходство авторских мелодий с древнерусскими одногласными напевами (знаменным, киевским, греческим) либо различными типами колокольных звонов проявляется не на уровне введения попевок в собственную мелодическую ткань, а посредством вычленения из древних формул одной или нескольких ярких интонаций (часто равных одному знаку крюковой нотации), с последующим многократным варьированием этого зерна в разных условиях метра, ритма, гармонии, с присоединением вариантов зачина, продолжения или каденции;

- гармоническое сопровождение напева: при внешней ориентированности на ясность, лаконичность и строгость канона проявляются элементы музыкального языка Рахманинова с его частым тяготением к плагальности, уходами в субдоминантовую сферу, чередованиями мажорной и минорной субдоминант, устойчивых гармонических оборотов и т. д.;

- полифонизация хоровой фактуры, имитационная техника, микромотивная работа не только в мелодическом голосе, но и в сопровождающих голосах;

- сочетание нерегулярной метрики и попевочного принципа организации строки, заимствованных от древнерусской монодии, с классическими принципами строения мелодии, благодаря чему одна или несколько текстовых строк облекаются в форму периода неповторного строения (2 2 1 1 2 и его усложнения⁴), в результате чего строчная форма текстов в авторском песнопении модифицируется.

⁴ Об этом подробно пишет Т.А. Старостина, проводя также параллели со строением напева в народной песне [21].

В сочинениях С.В. Рахманинова нашли отражение черты искусства нового времени с его тягой к мистическому, символизмом и обращением к христианской тематике. Он был не только искус-

ным художником, но и мыслителем; внёс значительный вклад в сохранение отечественной духовно-музыкальной культуры, в развитие и преображение её церковно-певческого канона.

ЛИТЕРАТУРА

1. 1-е послание к Тимофею. Гл. 3, ст. 15 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (на русском, синодальный перевод). М.: Изд-во Московской Патриархии РПЦ, 2010. С. 1297–1302.
2. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов // Избранные труды. В 5 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 289–305.
3. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 645 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. СПб.: Наука, 1999. 622 с.
5. Григорий Нисский. Толкование к надписаниям псалмов [О музыке гармонии сфер] / перевод С. Аверинцева // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. 574 с.
6. Дабаева И.П. Духовное наследие С.В. Рахманинова в отечественной культуре XX–XXI столетий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017, № 4. С. 10–15.
7. Кандинский А.И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Московская консерватория, 2010. С. 345–371.
8. Кандинский А.И. Литургия святого Иоанна Златоуста // Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Московская консерватория, 2010. С. 388–408.
9. Киприан (Керн), архимандрит. Литургика: Гимнография и эортология. М.: Крутиц. Патриаршее Подворье, 2002. 150 с.
10. Ковалёв А.Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX – начало XXI веков). Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 370 с.
11. Ковалёв А.Б. Некоторые жанровые особенности хорового цикла Всенощного бдения в творчестве П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 109–120.
12. Лапенко А.В. «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова: жанровая мобильность и проблемы исполнения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2010. 173 с.
13. Мейендорф И., протопресвитер. О литургическом восприятии пространства и времени // Свидетель истины: Памяти протопр. И. Мейендорфа: сб. ст. Екатеринбург, 2003. С. 114–122.
14. Павел Флоренский, священник. Иконостас // Павел Флоренский, свящ. Собрание сочинений. Т. I / под общ. ред. Н.А. Струве. Paris: YMCA-press, 1985. 436 с.
15. Плотникова Н.Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М., 2007. 307 с.
16. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
17. Рахманинов С.В. Письма. 1890–1907. М.: Директ-Медиа, 2010. 709 с.
18. Скурко Е.Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С. Рахманинова: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1978. 209 с.



19. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов [1873–1943]. 3-е изд. М.: Музыка, 1987. 157 с.
20. Соколова О.И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М.: Музгиз, 1963. 150 с.
21. Старостина Т.А. Об особенностях формообразования и звуковысотной организации в музыке Рахманинова: к проблеме национальной специфики // Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография / ред.-сост. И.А. Скворцова, ред. Н.В. Гурьева. М., 2023. С. 97–181.
22. Урванцева О.А. Канон и стиль в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2 (7). С. 143–147.
23. Урванцева О.А. Художественный канон и духовно-концертная музыка // Вестник Магнитогорской государственной консерватории. 2010, № 2. Магнитогорск, 2010. С. 2–23.

Об авторе:

Гурьева Наталия Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, руководитель Научно-творческого центра церковной музыки при кафедрах хорового дирижирования и истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8803-363X**, gourjeva@mail.ru.



REFERENCES



1. 1-e poslanie k Timofeyu. Glava 3, stikh 15 [1st Timothy's Letter to Timothy. Chapter 3, verse 15]. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vekhogo i Novogo Zaveta (na russkom, sinodal'nyy perevod)* [Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament (in Russian, synodal translation)]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 2010, pp. 1297–1302.
2. Asaf'ev B.V. S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov]. *Izbrannye trudy. V 5 tomakh. Tom 2* [Selected Works. In 5 volumes. Vol. 2]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954, pp. 289–305.
3. Bryantseva V.N. S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
4. Gegel' G.V.F. *Lektsii po estetike* [Lectures on Aesthetics]. St. Petersburg: Nauka, 1999. 622 p.
5. Grigoriy Nisskiy. Tolkovanie knadpisaniam psalmov [O muzyke garmonii sfer] [Interpretation to the Inscriptions of the Psalms [On the Music of the Harmony of the Spheres]]. *Translated by S. Averintsev. Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1966. 574 p.
6. Dabaeva I.P. Dukhovnoe nasledie S.V. Rakhmaninova v otechestvennoy kul'ture XX–XXI stoletiy [Spiritual Legacy of S.V. Rachmaninov in National Culture of XX–XXI Centuries]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2017, No. 4, pp. 10–15.
7. Kandinskiy A.I. «Vsenoshchnoe bdenie» Rakhmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov [Rachmaninov's "All-Night Vigil" and Russian Art of the Turn of the Century]. Kandinskiy A.I. *Stat'i o russkoy muzyke* [Articles on Russian Music]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2010, pp. 345–371.
8. Kandinskiy A.I. Liturgiya svyatogo Ioanna Zlatousto [Liturgy of St. John Chrysostom]. Kandinskiy A.I. *Stat'i o russkoy muzyke* [Articles on Russian Music]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2010, pp. 388–408.
9. Kiprian (Kern), arkhimandrit. *Liturgika: Gimnografiya i eortologiya* [Liturgics: Hymnography and Eorthology]. Moscow: Krutits. Patriarshee Podvor'e, 2002. 150 p.

10. Kovalev A.B. *Zhanry russkoy dukhovnoy muzyki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI vekov)* [Genres of Russian Sacred Music in the Works of Russian Composers (Second Half of XIX – Beginning of XXI Centuries)]. Tambov: Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2018. 370 p.
11. Kovalev A.B. Nekotorye zhanrovye osobennosti khorovogo tsikla Vsenoshchnogo bdeniya v tvorchestve P.I. Chaykovskogo, S.V. Rakhmaninova, A.T. Grechaninova [Some Genre Features of the Choral Cycle of the All-Night Vigil in the Works of P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, A.T. Grechaninov]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. 2016. Vypusk 1 (21)* [Bulletin of the Orthodox Svyato-Tikhonovsky Humanitarian University. Series V. Issues of History and Theory of Christian Art. 2016. Issue 1 (21)]. pp. 109–120.
12. Lapenko A.V. «Liturgiya sv. Ioanna Zlatousty» i «Vsenoshchnoe bdenie» S.V. Rakhmaninova: zhanrovaya mobil'nost' i problemy ispolneniya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [“Liturgy of St. John Chrysostom” and “All-Night Vigil” by S.V. Rachmaninov: Genre Mobility and Performance Problems: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2010. 173 p.
13. Meyendorf I., protopresviter. O liturgicheskom vospriyatii prostranstva i vremeni [On the Liturgical Perception of Space and Time]. *Svidetel' istiny: Pamyati protopresvitera I. Meyendorfa: sbornik statey* [Witness to the Truth: In Memory of Protoprev. Meyendorf: collection of articles]. Ekaterinburg, 2003, pp. 114–122.
14. Pavel Florenskiy, svyashchennik. Ikonostas [Iconostasis]. Pavel Florenskiy, svyashchennik. *Sobranie sochineniy. Tom I* [Collected Works. Volume I]. Edited by N.A. Struve. Paris: YMCA-press, 1985. 436 p.
15. Plotnikova N.Yu. *Russkaya dukhovnaya muzyka XIX – nachala XX veka: stranitsy istorii* [Russian Sacred Music of XIX – Beginning of XX c.: pages of history]. Moscow, 2007. 307 p.
16. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. Tom 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma* [Literary Heritage. Vol. 1: Memoirs. Articles. Interviews. Letters]. Compiled by Z.A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.
17. Rakhmaninov S.V. *Pis'ma. 1890–1907* [Letters. 1890–1907]. Moscow: Direkt-Media, 2010. 709 p.
18. Skurko E.R. *O roli variantno-variatsionnogo metoda razvitiya v tvorchestve S. Rakhmaninova: dissertatsiya ... kandidat iskusstvovedeniya: 17.00.02* [On the Role of Variant-Variant Method in the Works of S. Rachmaninov: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 1978. 209 p.
19. Sokolova O.I. *Sergey Vasil'evich Rakhmaninov [1873–1943]*. [Rachmaninov [1873–1943]]. 3rd edition. Moscow: Muzyka, 1987. 157 p.
20. Sokolova O.I. *Khorovye i vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya Rakhmaninova* [Choral and Vocal-Symphonic Works by Rachmaninov]. Moscow: Muzgiz, 1963. 150 p.
21. Starostina T.A. Ob osobennostyakh formoobrazovaniya i zvukovysotnoy organizatsii v muzyke Rakhmaninova: k probleme natsional'noy spetsifiki [About the Peculiarities of Form and key Phrasing in Rachmaninov's Music: to the problem of national specificity]. *Stil' Rakhmaninova. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Kollektivnaya monografiya* [Rachmaninov's Style. To the 150th birthday anniversary. Collective monograph]. Editors-compiler I.A. Skvortsova, editor N.V. Gurieva. Moscow, 2023, pp. 97–181.
22. Urvantseva O.A. Kanon i stil' v dukhovno-kontsertnoy muzyke russkikh kompozitorov XX veka [Canon and Style in Spiritual Concert Music of Russian Composers of XXth Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2 (7), pp. 143–147.



23. Urvantseva O.A. Khudozhestvennyy kanon i dukhovno-kontsertnaya muzyka [Art Canon and Spiritual-Concert Music]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk state conservatory]. 2010, No. 2. Magnitogorsk, 2010, pp. 2–23.

About the authors:

Natalia V. Guryeva, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Leader of the Creative Center for Church Music at the History of Russian Music and Choral Conducting Departments, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8803-363X**, gourjeva@mail.ru.



О.А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-2200-2600*

Образ Фальстафа в опере Верди: музыкальное воплощение литературного архетипа

Главный герой оперы Верди «Фальстаф» имеет в качестве прообраза персонажа плутовского романа и является носителем многих признаков, свойственных подобному прототипу. Многие черты литературного героя, обладающего сходными характеристиками, воплотились сначала в либретто А. Бойто, а затем в опере Верди. Типические свойства литературного прототипа проявились не только в образе Фальстафа и его взаимоотношениях с другими персонажами оперы, но также в некоторых особенностях композиционного строения произведения. Исходя из данного утверждения, можно говорить о необходимости исследования образа Фальстафа как архетипа.

В статье рассматривается понятие «архетип» применительно к литературному первоисточнику, т. е. пикареске и инвариантным признакам его главного героя – пикаро. Отмечаются типовые качества главного персонажа плутовского романа и специфика его высказываний, сюжетно-композиционные черты пикарески. В образе Фальстафа выявляются признаки литературного прототипа, в структуре оперы прослеживаются некоторые особенности претворения композиционного строения плутовского романа. Выясняются приёмы, с помощью которых композитор достигает комического эффекта. Прежде всего, имеется в виду систематически создаваемый контраст между пафосом звучания «высоких» музыкальных жанров в характеристике Фальстафа и «низким, профанным» содержанием текста или ситуации, в которых применяются «благородные» жанры.

Ключевые слова: опера Верди «Фальстаф», плутовский роман, архетип, типовые черты пикаро, образ Фальстафа, приёмы создания комического.

Для цитирования / For citation: Урванцева О.А. Образ Фальстафа в опере Верди: музыкальное воплощение литературного архетипа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 32–42. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.032-042



OLGA A. URVANTSEVA

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
named after M. I. Glinka, Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-2200-2600*

Falstaff's Image in the Opera by Verdi: the Musical Embodiment of a Literary Archetype

The image of Falstaff as the hero of a picaresque plot genetically goes back to the literary genre of a picaresque novel, and in this status he is the bearer of signs and properties typologically assigned to such a character. Many features of a literary hero as an archetype with invariant features were embodied first in A. Boito's libretto, and then in Verdi's opera. The typical properties of a literary proto-genre were manifested not only in the image of Falstaff and his relationship with other characters in the opera, but also in some features of the compositional structure of the work. Based on this statement, we can talk about the need to study the image of Falstaff as an archetype.

The article discusses the concept of "archetype" in relation to the literary primary source, i. e. picaresque and invariant features of its protagonist – pikaro. Both the typical qualities of the main character of the picaresque novel and the rules of his statements, as well as the plot and compositional features of picaresque, are noted. Further, the manifestations of many features of the literary prototype in the image of Falstaff are revealed, some features of the compositional and plot structure of the picaresque novel in the structure of the opera are traced. The methods by which the composer achieves a comic effect are clarified, namely, due to the systematically created contrast between the pathos of the sound of "high" musical genres in Falstaff's characterization and the "low, profane" content of the text or situation in which "noble" genres are used.

Keywords: Verdi's opera Falstaff, picaresque novel, archetype, typical features of pi-carro, Falstaff's image, techniques for creating the comic.

Опера «Фальстаф» Верди (1893 г.) является одним из его вершинных произведений, получившим широкое признание критиков, слушателей и долгую сценическую жизнь. Каждый год на сценических площадках в различных театрах мира осуществляется постановка «Фальстафа». Такой неугасающий интерес к последнему оперному творению Верди обусловлен рядом причин. Во-первых, композитор обратился к нетипичному для своего творческого амплуа жанру комической оперы. Во-вторых, в опере «Фальстаф» композитор реализовал опыт драматурга и мастера создания ярких музыкальных образов. В-третьих, выбор образа Фальстафа в качестве заглавного не только вдохновил

Верди на создание шедевра, но и помог композитору раскрыть глубинную сущность этого бессмертного персонажа. Не случайно сам Верди предпослал своему герою такую характеристику: «Фальстаф – негодяй, совершающий всевозможные дурные поступки... но внешний вид их забавен. Это тип! Они так редки – типы!» [2, с. 468]. Фальстаф, по определению самого Дж. Верди, «забавный тип искушённого плута! Вечно истинный во всех климатах и во все времена!» [15, с. 372]. Именно образ Фальстафа как архетипа, существующего во все времена и во всех уголках мира, делает его таким современным и вечно актуальным.

Подобная всевременность образа и особый жанровый статус оперы в творчестве

Верди делают тему весьма привлекательной для исследования. В научной литературе, помимо разделов в учебных изданиях, посвящённых анализу последней оперы Верди, рассматриваются жанровые истоки (Г. Орджоникидзе [9]), образ Фальстафа (О. Плотникова [11, 12]), история сценических постановок (Т. Плахотина [10]), композиционные особенности финалов (А. Логунова [5], И. Сорокина [16]), а также драматургия и музыкальный язык оперы (Н. Дегтярёва [3]).

Вместе с тем образ Фальстафа, подобный литературному прототипу, обладающему инвариантными чертами в их разнообразном претворении на протяжении почти полутора веков и в различных национальных культурах, до сих пор не получил полного, комплексного освещения. Между тем особые свойства данного образа оказывают влияние на характер его взаимодействия с другими персонажами, а также в определённой степени – на композиционное построение произведения. Исходя из данного тезиса, можно говорить о необходимости изучения образа Фальстафа как архетипа и об актуальности темы.

Для разработки темы нужно предварительно выяснить литературные, жанровые истоки образа Фальстафа, рассмотреть специфические черты героя литературного жанра плутовского романа (*“la novela picaresca”*). Кроме того, рассмотреть композиционные особенности пикарески, определить особенности бытования такого персонажа в пространстве и времени и уточнить претворение инвариантных черт плутовского типа в образе Фальстафа.

О.М. Плотникова находит истоки литературного прототипа Фальстафа в сме-

хой культуре Средневековья, отчасти – в карнавальной традиции и в раблезианской литературе эпохи Возрождения ([11]). А. Бойто при создании либретто, как известно, опирался на две пьесы Шекспира: хронику «Генрих IV» и комедию «Виндзорские проказницы». В свою очередь, в изображении фигуры Фальстафа Шекспир ориентировался на сформировавшийся в XVI веке жанр плутовского романа – пикарески¹.

Повышенное внимание к образу плута и мошенника, который сложился в жанре испанского плутовского романа, а затем очень быстро получил воплощение в аналогичных литературных жанрах других стран – Франции, Англии, Германии, Италии, – свидетельствует об укоренённости этого типа в реальной жизни и в искусстве. Во множестве плутовских романов были типизированы как структурно-композиционные особенности данного жанра, так и образ главного героя, а кроме того – пространственно-временные характеристики его бытия. Со временем они обрели форму архетипа – носителя типовых свойств «пикаро» – пройдохи и плута.

Прежде чем выяснять особенности инвариантного архетипического ядра в образе Фальстафа, необходимо уточнить значение понятия «архетип».

Архетип (греч. *архτυπο*, «первообраз») – широко используемое в мифологии понятие, впервые введённое швейцарским психоаналитиком и исследователем мифов К.Г. Юнгом, означало «первичные *схемы образов* <...> выявляющиеся в мифах, в произведениях литературы и искусства» [18, с. 109–110]. Согласно Юнгу, «архетипы способны впечатлять, внушать, увлекать, сопровождаться яркой эмоцио-

¹ Возникает обоснованный вопрос: насколько велика вероятность знакомства Шекспира с жанром плутовского романа? Если сопоставить дату издания первого образца пикарески – романа «Ласарильо с Тормеса» (1554), даты жизни Шекспира (1564–1616), даты создания его хроники «Генрих IV» (1598), комедии «Виндзорские проказницы» (1597) и время появления первого плутовского романа на английском языке «Злосчастный путешественник» Томаса Нэша (1594), то можно предположить, что Шекспир мог быть знаком как с жанром пикарески, так и с её главным героем.



нальной реакцией, поскольку восходят к постоянным началам в человеческой природе» [Там же]. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях [цит. изд.]. Таким образом, архетип – некая *модель*, которая может реализовываться по-разному. Юнг, например, выделяет в качестве универсального такой архетип, как «тень» (бессознательная часть психики, литературными выражениями которой Юнг считал Мефистофеля в «Фаусте» Гёте, Локи в «Эдде» или любой другой образ плута-озорника или трикстера²).

Филолог и историк культуры Е. Мелетинский определяет архетипы как «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле» [8, с. 11], – так называемые сюжетные архетипы» [Там же, с. 5].

Исследователи (например, В.А. Марков) акцентируют внимание на трёх особенностях архетипов – на всеобщности, универсальности и репродуцирующем характере. Ю.В. Доманский предлагает следующее определение архетипа: «первичные сюжетные схемы, образы или мотивы, возникшие в сознании человека на самой ранней стадии развития человечества <...>, наиболее адекватно выразившиеся в мифах и сохранившиеся по сей день в подсознании человека» [цит. по: 4, с. 392].

В опоре на исследования учёных в области литературного жанра пикарески вы-

ясняются инвариантные черты архетипического образа главного героя – пикаро. В трудах Л. Пинского, С. Пискуновой, Н. Томашевского выделяются повторяющиеся признаки образа плута. В статье Н.А. Махмудовой типовые признаки сведены в таблицу [6].

Типичный герой пикарески обладает набором инвариантных характеристик.

1. Это персонаж, находящийся на нижней ступени социальной иерархии; это деклассированный разорившийся аристократ, добывающий средства на существование плутовством, обманом и хитростью.

2. Бродяга, не имеющий своего дома, что порождает в пикареске *мотив дороги*, ведущей от одного приключения к другому, – в своём роде оси повествования. Пространственные характеристики персонажа также обладают особенными чертами. Траектория его бытования – трактир, чужие дома, уходящая в бесконечность дорога.

3. Отсюда – опора на линейный разворот событий, с принципиально открытым началом и финалом (аналогично дороге без начала и конца). Этим обусловлены другие типичные черты героя пикарески – нарратив от первого лица и протейстичность, то есть способность адаптироваться к любому окружению, а при взаимодействии с другими персонажами «говорить» на их языке в соответствии с адресатом, но не изменяя своей сущности³.

4. *Мотив встречи* важен для характеристики композиционных особенностей плутовского романа и главного героя. Все

² Трикстерство – обман, провокация, комизм и демонизм. Необходимо оговорить смысл понятий «трикстер», «плут» и «пикаро», которые используются в статье. Согласно теории Е. Мелетинского, трикстер – архетип в мифологии, фольклоре и религии – «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника» [8] – «божество, дух, человек, совершающий противоправные действия или не подчиняющийся общим правилам поведения <...> комический дублёр культурного героя». «Плут» в бытовом понимании – обманщик и ловкач. «Пикаро» – главный герой «пикарески», т. е. плутовского романа XVI–XVII вв.

³ Протейстичен сам жанр, активно взаимодействующий с самыми разными жанровыми традициями: житийной литературой (по мнению Г. Гачева, плутовской роман – своего рода «антижитие»); исповедью (в истоках пикареска – спародированная исповедь); менипповой сатирой и т.д. Поэтому вокруг условного жанрового «ядра», образуемого классикой жанра – «Жизнью Ласарильо де Тормес», «Гусманом де Альфараче» Матео Алемана, – располагаются тексты, в той или иной степени сдвигающие плутовское повествование к иным жанровым образностям.

приключения, которые происходят в результате встреч пикаро с другими действующими лицами, инициированы им самим с целью наживы. Временной контур его жизнедеятельности построен на чередовании статики его внутреннего (виртуального) мира и активности внешнего, событийного ряда. Внешний, событийный мир героя пикарески динамичен, в то время как внутренний не изменяется на протяжении действия, он по сути статичен.

5. Своеобразное двоемирие составляет одно из качеств жанрового архетипа. Главный герой существует в двух мирах – один из них воображаемый, виртуальный, в котором он представляет себя как эталон идеального героя, благородного, умного, деятельного, способного управлять окружающими людьми. Другой мир – реальный, где он приспосабливается к разным персонажам, попадает в нелепые ситуации, но которые он «стряхивает» с себя, опираясь на природную жизнерадостность и выработанную стойкость.

6. Под архетип трикстера (плута), согласно И.В. Саморуковой, подпадают не только «типичные качества “героя”, но и правила высказывания, жанровые конвенции, литературные дискурсивные шаблоны» [14, с. 21], т. е. применяются приёмы иронии, пародии и стилизации.

В характеристиках подобных образов благодаря гротеску реальность подвергается искажению разными способами: например, применяется нарочитое сопряжение возвышенного, идеального плана с реальным, часто пошлым и вульгарным; используется анимализация человека и т. п.

Среди типологических сюжетно-композиционных черт пикарески выделяются: повествование от первого лица; принцип нанизывания эпизодов; открытый финал; цепочка случайных событий; двойная характеристика героя.

В образе оперного Фальстафа в той или иной степени претворяются типичные черты литературного прототипа героя пикарески. Более того, в структуре оперы также прослеживаются некоторые особенности сюжетно-композиционного строения плутовского романа.

Фальстаф – внутренне статичный герой, характер которого остаётся неизменным на протяжении всего действия, несмотря на множество «приключений», через которые он (герой) проходит, и на взаимодействие с персонажами из различных социальных слоёв общества.

Верди применяет для характеристики разных граней образа Фальстафа музыкальные жанры, соответствующие конкретной ситуации. Отсюда – богатство интонационного словаря Фальстафа, способного изъясняться подходящими к случаю идиомами.

Ещё один признак Фальстафа как архетипа и героя пикарески – *двоемирие его личности*, что приводит к расслоению пластов его музыкальной лексики. В *виртуальном мире*, где Фальстаф в своём воображении предстаёт идеальным героем, его музыкальная характеристика озвучена в формулах высоких, «благородных» жанров, таких как кантилена, патетика, ариозность, декламация. В качестве героя *реального мира* он «усваивает» язык окружающих персонажей, чтобы завоевать их доверие, а также изъясняется жанровыми формулами бытовой «музыки речи» (В. Васина-Гроссман). Таковы скороговорки, пародия на лирику и другие.

Каждая из сторон его внутреннего «эго» преимущественно характеризуется «через жанр». Внутренний мир Фальстафа представлен в тех эпизодах, где он даёт себе своеобразную «автохарактеристику». Можно выделить монологи, в которых Фальстаф репрезентирует себя как лирического героя (кантилена), благородного «рыцаря»



Пример № 1. Дж. Верди. Опера «Фальстаф»,
II д., 1 картина, монолог Фальстафа
после сцены с Квикли

Allegro sostenuto

Музыкальный фрагмент из оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Показаны вокальная и фортепианная партии. Темп *Allegro sostenuto*. Текст на итальянском и русском языках.

Пример № 2. Дж. Верди. Опера «Фальстаф»,
I д., 1 картина.
Фальстафа с Пистолем и Бардольфо

Музыкальный фрагмент из оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Показаны вокальная и фортепианная партии. Темп *146 Moderato maestoso* и *Più lento*. Текст на итальянском и русском языках.

со своим кодексом чести (пафос, патетика),
жизнерадостного, игривого сангвиника
(скерцозность, танцевальность).

В качестве *лирического героя* Фальстаф
предстаёт в ситуации соблазнения Алисы

Форд. В первой картине II акта про-
водится тема торжества, обрамляю-
щая рыцарственный, горделивый мо-
нолог Фальстафа («Ну, старый Джон,
действуй смелее!»), готового к любов-
ной встрече с Алисой. Любопытно,
что отдельные обороты мелодии на-
поминают торжественные хоры из
оперы «Аида» (например, хор «К бе-
регам священным Нила») своей мар-
шеобразностью и фанфарностью
(см. пример № 1).

Роль *Фальстафа-обольстителя*
раскрывается в сцене ожидания
Алисы возле дуба Герна (вторая кар-
тина третьего действия). При уподоб-
лении себя Юпитером его реплики
звучат величаво, но переключение
смысла в реплике «Любовь из чело-
века часто делает скотину» снижает
эффект величавости.

Косвенную характеристику Фаль-
стафа, пародирующего высокий
слог рыцарского романа в пафосной
кантилене, даёт Верди в сцене чте-
ния его письма в конце второй кар-
тины I акта – фраза Алисы «О, пусть
твой образ сияет мне всегда» звучит
dolcissimo и *con caricatura* (ремарка
Верди).

Маску *благородного «рыцаря»* со
своим кодексом чести «надевает» плут
при встрече с Фордом, явившимся
к нему в роли Фонтаны (тема привет-
ствия «О, дорогой Фонтана»). Вели-
чавость и торжественность слышны
в словах Фальстафа, когда он славит
своё набитое брюхо: «Как Фальстаф
похудеет, его никто любить не станет.
Моя утроба! Знаменитое брюхо по-
служит мне до гроба» (пример № 2).

Свой кодекс чести Фальстаф изла-
гает в обращении к слугам «Что вы гор-
ланите!», обучая их «хорошим» мане-
рам. Высоким слогом (кантилена) он поёт

«Берите вовремя, с тактом». Далее, в монологе о чести (первая картина) построенная по звукам уменьшенного вводного септаккорда тема представляет, по сути, пародию на патетические монологи благородных героев прежних опер Верди (например, Ренато из оперы «Бал-маскарад» или маркиза Позы из «Дон-Карлоса») (пример № 3).

В свою очередь, в эпизоде гневного обличения слуг, где Фальстаф высказывает негодование по поводу их жадности, возникают ассоциации с монологами других оперных героев Верди – Амонасро или Риголетто.

Как жизнерадостный сангвиник Фальстаф выступает в сцене встречи с Алисой (II действие), когда он начинает напевать ариетту «Пажем когда-то молоденьким я был», в своём роде изящное вокальное скерцо, основанное на приёме *parlando*, напоминающем скороговорку с танцевальным аккомпанементом оркестра (пример № 4).

Мир *реальный*, репрезентирующий отношения Фальстафа с окружающими персонажами в диалоге или полилоге, также имеет определённые жанровые аналоги в музыке, при этом скороговорка является главным средством характеристики. Как *буффонный персонаж* Фальстаф предстаёт в терцете с Бардольфо и Пистолем (первая картина первого действия), а также в дуэте с Квикли (первая картина второго действия).

Ламентозные интонации в сочетании с ритмоформулой траурного марша, патетическими экскламациями передают мрачное состояние Фальстафа – жертвы несправедливости вероломного мира после вынужденного купания в Темзе (первая картина третьего действия). Тематизм монолога, в котором он сетует на же-

стокость людей, представляет собой вариант изменённое повторение монолога из первой картины второго действия («Так, сэр Джон, действуй смелей»), но здесь облечённого в ритмоформулу траурного марша (*as-moll*) в медленном темпе (сравните примеры № 1 и № 5).

Таким образом, многослойность и поликомпонентность образа Фальстафа реализуются в музыке в различных жаровых формулах, не сводимых только к типичным для буффонного персонажа скороговоркам и речевым интонациям. По справедливому наблюдению Н. Дегтярёвой,

Пример № 3. Дж. Верди. Опера «Фальстаф», I д.,
1 картина, монолог Фальстафа

Allegro sostenuto

Пример № 4. Дж. Верди. Опера «Фальстаф», II д.,
2 картина, ариетта Фальстафа

Allegro con brio



Пример № 5. Дж. Верди. Опера «Фальстаф», III д.,
1 картина, монолог Фальстафа

Come prima (allegro)



на всём протяжении оперы «рельефно выделяется характеристика Фальстафа, необыкновенно богатая и многогранная, вбирающая в себя огромный диапазон состояний – от подлинной лирики до гротеска и буффонады» [3, с. 70].

Верди вскрывает жанрово плутовскую сущность Фальстафа, используя *различные формы речевого отстранения*. Композитор достигает комического эффекта с помощью контраста между пафосом звучания «высоких» жанров в исполнительской интонации и его гротесковым снижением благодаря текстовому содержанию. Этому способствуют: противоречие между кантиленой вокальной партии и скерцозностью оркестровой; пародирование драматических арий через преувеличенно-патетическое их звучание. Одним из важнейших в данном ряду становится принцип стилизации. По словам Д. Тароцци, композитор «развлекается щегольским цитированием. Фраза Пистолы во второй половине первого акта “State all’erta, all’erta!” (“Стоять смирно, смирно!”) – это не что иное, как дань почтения «Севильскому цирюльнику» Россини и восклицание Дона Базилио “Come un colpo di cannone!” («И как бомба разрывает!») [17, с. 337].

Квинтэссенция идеи всего произведения заключается в тексте и музыке финальной фуги оперы: “Tutto nel mondo è burla” («Весь мир – это шутка»). В письме к А. Бойто Верди сообщает, что начал писать оперу с фуги: «Причём *комическую фугу*, которая очень хороша была бы для “Фальстафа”. Но как это – комическая фуга? Почему комическая? – спросите вы. Не знаю, *ни как, ни почему*, но это *комическая фуга!*» [17, с. 329].

Подведём итоги. Начиная с XVIII века плутовской роман в процессе контаминации с другими литературными жанрами претерпел многочисленные метаморфозы, но его влияние на развитие литературы оказалось весьма значительным. Точно так же через сюжеты литературных произведений и либретто многочисленные признаки пикарески проявились в музыкально-сценических произведениях комического или сатирического содержания в сфере сюжетно-композиционного строения, особенностей музыкальной «лексики», приёмов достижения комического эффекта, характеристики главного персонажа. В истории музыки образ плута не раз становился главным героем комедийных или сатирических опер. Назовём «Свадьбу Фигаро» Моцарта, «Севильского цирюльника» Россини. В музыке XX века сюжеты плутовских романов достаточно часто становились основой либретто оперных сочинений: «Похождения повесы» и «Мавра» Стравинского, «Мёртвые души» Щедрина. Немало сочинений написано на сюжет «Ревизора» Гоголя: оперы В.С. Дашкевича «Ревизор» (2005), Г.Н. Иванова «Ревизор» (Новосибирск, 1983), Р. Львовича «Ревизор. После комедии» (2006), Вернера Эгк «Ревизор» (Werner Egk, 1958). Кроме того, на этот сюжет создан балет А. Чайковского «Ревизор» (1980).

Узнаваемые свойства модели исходного жанра – пикарески – присутствуют в композиции либретто А. Бойто и в построении образа Фальстафа и, соответственно, в опере Верди. Музыкальное воплощение образа Фальстафа, в котором сфокусированы типологические свойства архетипа плута, подчинено замыслу композитора, раскрывшего двойственную сущность своего героя. В качестве плутовского персонажа, рождённого на рубеже XIX–XX веков, Фальстаф вызывает не только насмешку, но и симпатию.

Он инициатор всех событий в опере, владеет светскими манерами, обладает жизнеутверждающим юмором, однако без гротескового преувеличения раблезианских героев. Поэтому ключевой фразой в письме 1893 года: «Всё в нашей жизни насмешка» [2, с. 492], Верди как бы подводит итог опере. Фальстаф в качестве главного действующего лица привлекал внимание многих композиторов⁴. Думается, что в будущем плутовские персонажи ещё послужат источником вдохновения для многих композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира. Т. 1. М.: Энциклопедия, 1980. С. 92–93.
2. Верди Дж. Избранные письма. М.: Музгиз, 1959. 648 с.
3. Дегтярева Н. О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera Musicologica. 2015, № 2 [24]. С. 62–73.
4. История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / сост. Н.П. Хрящёва. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 456 с.
5. Логунова А.А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди. СПб., 2017.
6. Махмудова Н.А. Влияние плутовского романа на развитие жанра романа воспитания // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2019. № 7 (64). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/7628> (дата обращения: 10.12.2022).
7. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Энциклопедия, 1992. С. 26–27.
8. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
9. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.
10. Плахотина Т.Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене. СПб., 2013. 44 с.
11. Плотникова О.М. Карнавализация архетипа персоны в опере «Фальстаф» Дж. Верди // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 35–41.
12. Плотникова О.М. К проблеме интертекстуальности оперы Дж. Верди «Фальстаф» // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 2 (23). С. 73–78.
13. Плутувский роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН Интелвак, 2001. Стб. 749–750.
14. Саморукова И.В. Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов: автореф. дис. ... д-ра филологических наук. Екатеринбург, 2004. 44 с.

⁴ Образ Фальстафа стал источником вдохновения для многих композиторов: Антонио Сальери (Опера «Фальстаф»); Карл Диттерс фон Диттерсдорф (Опера «Виндзорские проказницы»); Майкл Балф (Опера «Фальстаф»); Отто Николаи (Опера «Виндзорские проказницы»); Р. Воан-Уильямс (опера «Sir John in love»).

Кроме того, образ жизнерадостного плута стал основой программного замысла симфонических и камерных сочинений: Эмиль Таван (Большая фантазия для оркестра на оперу «Фальстаф»); Хуго Каун (юмореска для оркестра, ор. 60 «Сэр Джон Фальстаф»); Эдвард Элгар (симфоническая пьеса для оркестра до минор, ор. 68 «Фальстаф»); Сергей Борткевич (Этюд № 12 «Фальстаф» из цикла 12 новых этюдов для фортепиано, ор. 29).



15. Соловцова Л. Джузеппе Верди. Монография. 3-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1981. 416 с.
16. Сорокина И. Фуга венчает дело. К 100-летию первой постановки оперы Верди «Фальстаф» // Музыкальная жизнь. 1993, № 3. Февр. С. 15–16.
17. Тароцци Д. Верди. М.: Молодая гвардия, 1984. 352 с.
18. Юнг К.Г. О психологии бессознательного. М.: Канон, 1994. 320 с.

Об авторе:

Урванцева Ольга Александровна, доктор искусствоведения, доцент, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru

REFERENCES

1. Averintsev S.S. Arkhetipy [Archetypes]. *Mify narodov mira. Tom 1* [Myths of the Peoples of the World Volume 1]. Moscow: Entsiklopediya, 1980, pp. 92–93.
2. Verdi Dzh. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Moscow: Muzgiz, 1959. 648 p.
3. Degtyareva N. O tematicheskoy rabote v «Otello» i «Fal'stafe» Verdi [On Thematic Work in Verdi's Otello and Falstaff]. *Opera musicologica*. 2015, № 2 [24], pp. 62–73.
4. *Istoriya russkogo i zarubezhnogo literaturovedeniya: khrestomatiya* [History of Russian and Foreign Literary Studies: textbook]. Compiled by N.P. Khryashcheva. Moscow: FLINTA: Nauka, 2011. 456 p.
5. Logunova A.A. *Muzykal'no-dramaturgicheskaya forma finalov v operakh Dzhuzeppe Verdi* [Musical and Dramaturgical form of Finales in Operas of Giuseppe Verdi]. St. Petersburg, 2017.
6. Makhmudova N.A. Vliyanie plutovskogo romana na razvitie zhanra romana vospitaniya [The influence of the Rascal novel on the development of the nurturing novel genre]. *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [Universum: Philology and Art History: electronic scientific journal]. 2019. No. 7 (64). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/7628> (10.12.2022).
7. Meletinskiy E.M. Kul'turnyy geroy [The Cultural Hero]. *Mify narodov mira. Tom 2* [Myths of the Peoples of the World. Vol. 2]. Moscow: Entsiklopediya, 1992, pp. 26–27.
8. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetipakh* [On Literary Archetypes]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 1994. 136 p.
9. Ordzhonikidze G. *Opery Verdi na syuzhety Shekspira* [Verdi's Operas on Shakespeare's Plots]. Moscow: Muzyka, 1967. 325 p.
10. Plakhotina T.Yu. «Fal'staf» Dzhuzeppe Verdi na russkoy stsene [Giuseppe Verdi's "Falstaff" on the Russian stage]. St. Petersburg, 2013. 44 p.
11. Plotnikova O.M. Karnavalizatsiya arkhetipa persony v opere «Fal'staf» Dzh. Verdi [Carnivalization of the Persona Archetype in the Opera "Falstaff" by Giuseppe Verdi]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2 (27), pp. 35–41.
12. Plotnikova O.M. K probleme intertekstual'nosti opery Dzh. Verdi «Fal'staf» [To the Problem of Intertextuality of Verdi's Opera "Falstaff"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016, No. 2 (23), pp. 73–78.
13. Plutovskoy roman [The Rascal Novel]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Edited by A.N. Nikolyukin. Moscow: Institut nauchnoy informatsii po obshchestven-nym naukam RAN Intelvak, 2001. Columns 749–750.
14. Samorukova I.V. *Khudozhestvennoe vyskazyvanie kak esteticheskaya deyatelnost': tipologiya i struktura kreativnogo opyta v sisteme diskursov: avtoreferat dissertatsii ...doktora filologicheskikh nauk* [Artistic Utterance as Aesthetic Activity: Typology and Structure of Creative Experience in

the System of Discourses: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of philological sciences]. Ekaterinburg, 2004. 44 p.

15. Solovtsova L. *Dzhuzeppe Verdi. Monografiya* [Giuseppe Verdi. Monograph]. 3rd edition revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1981. 416 p.

16. Sorokina I. Fuga venchaet delo. K 100-letiyu pervoy postanovki opery Verdi «Fal'staf» [Fugue Crowns the Proceedings. To the 100th Anniversary of the first production of Verdi's opera Falstaff]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1993, No. 3. February, pp. 15–16.

17. Tarotstsi D. *Verdi* [Verdi]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1984. 352 p.

18. Yung K.G. *O psikhologii bessoznatel'nogo* [On the Psychology of the Unconscious]. Moscow: Kanon, 1994. 320 p.

About the author:

Olga A. Urvantseva, DrSci (Arts), Associate Professor, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka, **ORCID: 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru





Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Стравинский

Представленный в данном выпуске очерк, посвящённый И.Ф. Стравинскому и опубликованный в 1957 году в США («Новый журнал» / The New Review), является одним из поздних в творческой биографии Л.Л. Сабанеева (1881–1968) [1]. Автор размышляет над творчеством, особенностями стилевых метаморфоз композитора в контексте музыкальной ситуации первой половины XX века, подчёркивает преобладающие в художественной ментальности Стравинского элементы игры, изобразительности и, в наименьшей степени, – лирической эмоции. По убеждению Сабанеева, «это вообще один из наименее личных авторов, а из русских композиторов, полагаю, прямо наименее личный». Проводя параллели с предшественниками и современниками, Сабанеев выявляет уникальность Стравинского-композитора, когда «каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой “музыкальной ролью”, новой маской». Очерк, написанный к 75-летию со дня рождения Стравинского, позволяет создать целостное представление об основных линиях его творчества.

В тексте сохранены особенности стилистики оригинала, однако орфография и пунктуация даны в соответствии с правилами современного русского языка.

Републикация осуществляется с любезного разрешения редакции «Нового журнала».

Ключевые слова: стиль, мелодия, ритм, маска, ирония, игра, лирика «Мир искусства», Дягилев.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 43–54. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.043-054

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

Stravinsky

The essay presented in this issue, dedicated to I.F. Stravinsky and published in 1957 in the USA (New Journal / The New Review), is one of the latest in the creative biography of L.L. Sabaneev (1881–1968) [1]. The author reflects on creativity, features of the composer's stylistic metamorphoses in the context of the musical situation of the first half of the 20th century, emphasizes the elements of play, figurativeness and, to a lesser extent, lyrical emotion that prevail in Stravinsky's artistic mentality. According to Sabaneev, “this is generally one of the least personal authors, and of Russian composers, I believe, it is directly the least personal”. Parallels with predecessors and contemporaries make it possible to reveal the uniqueness of Stravinsky as a composer, when “each of his new works was also a new style, closed in on itself, a new ‘musical role’, a new mask”. Written for the 75th anniversary of Stravinsky's birth, the essay allows one to create a holistic view of the main lines of his work.

The text retains the stylistic features of the original, but the spelling and punctuation are given in accordance with the rules of the modern Russian language.

The republication is carried out with the kind permission of the “New Journal” editors.

Keywords: style, melody, rhythm, mask, irony, game, lyrics, World of Art, Diaghilev.

Вряд ли подлежит оспариванию то положение, что в настоящий момент Стравинский – *самое крупное* имя на горизонте живых музыкальных композиторов. Ещё сравнительно недавно живы были лица, которые могли и конкурировать с ним в качестве и славе, быть может, и превосходить даже в иных отношениях. Живы были такие композиторы, как Прокофьев, Шенберг, Рих [ард] Штраус, Равель, Онеггер, Фалла [Фалья Мануэль де]. Теперь всё это – одно огромное кладбище, и один Стравинский остался от этой беспримерной почти эпохи композиторского расцвета, которая началась почти одновременно с веком и которую, если бы и было несправедливо и неисторично именовать «золотым веком» музыкального творчества, то на наименование Серебряного века музыки она, бесспорно, имеет полные права.

Что поражает и удручает в этой современной картине гибели Серебряного века и что отличает эту гибель от многих прошлых аналогичных гибелей стилей и музыкальных эпох – это то бесспорное, увы, обстоятельство, что не видно никакой смены, никакого молодого поколения композиторов, выдвинувших сколько-нибудь значительные имена. Музыку пишут в огромном количестве, но нет в ней ни новых, ни значительных слов, её можно скорее уподобить не литературе, а газетному потоку статей: всё легковесно, незначительно, отдаёт индустрией, а не творчеством. Удивляться, впрочем, этому оскудению не приходится – причин более чем достаточно. Среди них индустриализа-

ция музыкального искусства, разлагающее влияние кинематографа, радио, которые вульгаризируют музыку и высокую, и низкую, лишают самоё слушание музыки того уважения, без которого восприятие музыки невозможно. И, наконец, этот самый музыкальный потоп, музыкальная сверхпродукция, катастрофическое увеличение количества за счёт качества. И последняя и не менее важная причина: две войны, а для иных стран и революции, занявшие почти полвека. Всё это *не могло не вызвать* отсутствия смены.

Тем более надлежит ценить немногих, оставшихся от прежней славы. За Игорем Фёдоровичем Стравинским есть ещё одна непререкаемая заслуга патриотического содержания: он прославил русскую музыку своим творчеством – более того, в глазах многих он явился наиболее характерным и как бы олицетворяющим эпоху автором. Не секрет, что очень широкие круги считают его гениальнейшим музыкантом нашего времени.

Я вовсе не имею в виду давать биографические подробности его жизни. К тому же у меня нет для этого под рукой достаточно материала. Я имею намерение только анализировать и осмыслить его творческий, к слову сказать, чрезвычайно *сложный* путь. Биография композитора – его сочинения. Это почти всегда бывает верно. Но я боюсь, что в случае Стравинского биография жизни идёт сама собою, а биография творчества – сама по себе, лишь порой как-то переплетаясь. И едва ли я буду не прав, если выскажусь так, что Стравинский – один из тех художников,



личная жизнь которых *наименее* затрагивала их творчество, *наименее* в нём отражалась. Это вообще один из *наименее личных* авторов, а из русских композиторов, полагаю, прямо *наименее личный*.

Музыка вообще является «триединой» по своей организации. Она, с одной стороны, есть «звуковая игра» – «наилучшие звуки в наилучшей комбинации», более точно – интуитивное решение некоторой задачи на получение эстетически оптимального результата в некоторых заранее заданных условиях. Но это не всё. Она, помимо того, есть некоторый «язык души», выражение душевных состояний автора в звуках с целью передать их душевному миру слушателя. Есть и третье: подражание явлениям внешнего мира – звуковая изобразительность, от простого звукоподражания и до сложных метафорических ассоциаций. В нормальном музыкальном творении все три «лика» музыки обычно находятся в слитном состоянии – присутствуют почти всегда первые два лика – игры и эмоции. Третий «изобразительный» является менее обязательным и часто отсутствует. Сравнительно редко встречается и звуковая игра в совершенно дистиллированном виде.

В творчестве Стравинского из трёх элементов наиболее мощно развиты элементы игры и изобразительности. Эмоциональный элемент ему менее удаётся и, видимо, менее интересует его творческую природу. По своей природе именно этот элемент является наиболее действенным по отношению к восприятию публики и «массы», он же несёт в себе всегда значительный запас художественной «наивности». Этого качества – музыкальной наивности – творчество Стравинского почти абсолютно лишено – он слишком много *знает* в своём искусстве, и он совершенно, видимо, не имеет желания поверять посторонним лицам – хотя бы и в искусстве – тайны своего

душевного мира. Он – художник, *скрытый* в своё святая святых (если оно у него имеется), он через своё искусство никого не пускает и предпочитает, чтобы иными путями догадывались о его существовании. Для него музыкальное творчество – не исповедь всенародная, а, скорее, дипломатическая сеть, которая им тщательно и мудро плетётся, чтобы наиболее скрыть и запутать представление о его внутреннем мире. Для композитора «эмоционального типа», какими были Бетховен, Шуман, Шопен, Лист, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, характерно то сходство, которое наблюдается между их человеческим обликом и их сочинениями. Они «похожи на свои сочинения», и обратно: их сочинения – суть слепки с их собственной психической индивидуальности. Стравинского я мало знаю как человека – встречался с ним мало, но слышал о нём очень много. И из всего этого опыта могу сказать, что между душевным обликом Стравинского и его музыкой никакого соотношения нет – он себя не переплавляет в свои сочинения. И не потому, что ему это не удаётся или он «не может», – для этого у него слишком достаточно таланта и музыкального знания. Просто он *не хочет* этого переплавления – оно не входит в его эстетическую проблему и постановку самого вопроса. Более того, при тщательном рассмотрении его многих произведений начинает казаться, что, как я уже выше высказался, он умышленно создаёт звуковой мир, на себя не похожий, он в музыке актёр, маска – и роли его многообразны и многочисленны, и стиль его неуловим. Сам же он – «тот, *кого нет* в его музыке». В этом своём аспекте он совершенно единственен в музыкальной истории – до него таких композиторов-актёров не бывало, музыка ранее именно преимущественно служила целям душевной исповеди пред публикой, цели вынесения своего «сокро-

венного» на суд и сочувствие другим – на *общение* душ. В средние века, как известно, актёров не хоронили внутри церковной ограды, и мотивировка этого была та, что, играя под разными личинами, они «утрачивают свою собственную душу» и потому не могут быть похоронены так, как люди с душами. Несмотря на неприемлемую для нас теперь суровость возмездия, в этом представлении, по-моему, есть некая частица истины. Вечно и постоянно «играя роль», актёр может действительно утратить и, во всяком случае, обеднить свой собственный духовный и душевный мир, и это, бесспорно, может повести к высыханию души.

А между тем весь сложный, извилистый и, казалось бы, алогичный художественный путь Стравинского необъясним иначе как именно этим перманентным маскарадом, жадной вместить в себя разные души. В «эмоциональном» типе музыкального творца дело идёт о имеющемся уже, природой данным душевном облике и духовном содержании, и задачей художника является передача этого психического содержания другим. В том типе, который представляет собою Стравинский (и подобных которому я, по правде сказать, вокруг не вижу), самая сущность и содержание психики является, так сказать, «предметом композиции» – художник сочиняет свою душу сначала, а потом уже идёт, собственно говоря, художественная работа. Самая возможность подобной «композиции души» вне всякого сомнения обусловлена тем, что сущность данной души не так властна, не так стихийна, как бывает в нормальном или чаще встречающемся случае. И действительно, в творчестве Стравинского настоящей стихийности нет – есть только мастерская декорация её (напр[имер], в «Весне священной»), есть глубокое и отличное знание всех способов дать иллюзию этой стихийности, сыграть в стихийность.

Обычная художественная биография композитора усматривает в его художественном пути контуры либо восходящие, либо нисходящие. Художник вырастает, зреет, овладевает тайнами искусства и техникой его. В истории музыки были композиторы, творческий путь которых был совершенно ровен – они как начали, так примерно и кончили; таковы были Шуман, Шопен, Мендельсон, Бах, Брамс. Другие эволюционировали заметно, откуда происходит популярное среди биографов деление творческих жизней на «три периода», как было с Бетховеном, с Вагнером, со Скрябиным. Конечно, границы этих периодов шатки и зыбки – это скорее удобный способ ориентироваться, нежели реальные границы, некоторая стилизация профиля художественной жизни. Сравнительно редки картины нисходящих контуров линии творчества (последние годы Шумана, может быть, Рахманинова). У Стравинского невозможно проследить никакой эволюции стиля – не потому, чтобы его стиль оставался всё тем же самым и не развивался, а потому, что каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой «музыкальной ролью», новой маской, подчас ничего общего с предыдущими не имеющим, всегда выполненным с художественным совершенством. Может быть, иногда «роль» была сама по себе слабее других (ведь у всякого композитора встречаются более слабые произведения, а подчас и вовсе слабые), но об «эволюции стиля» в применении к Стравинскому вообще не может быть речи. Каждое его новое произведение не было «развитием предыдущего», а новым самостоятельным началом. Как у всякого актёра, есть «роли» более удачные и менее удачные, но каждая оставалась особняком, не имела ни предков, ни потомства в нём самом. Акт творения каждый раз начинался с азов. Это со-



вершенно противоположно тому, что мы имеем, например, в развитии Бетховена, Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова, которые как бы всю жизнь писали *одно произведение*, всё с большим и большим прозрением, всё совершеннее и совершеннее, в сущности, являясь автором какой-то единой композиции в массе редакций, постепенно приближающейся к некоторому идеалу. Всего ярче это выражается у Вагнера и Скрябина. Последний действительно всю жизнь писал одно произведение (которого так и не написал) путем постепенных «приближений» к нему, как бы набросков или эскизов. Уже это одно показывает, насколько антагонистичны были эти композиторы Стравинскому и почему между ними никогда не могло установиться ни симпатии, ни понимания.

Стравинский – неуловимый и вечно изменяющийся Протей, каждое сочинение которого написано в отдельном стиле, и стили эти чередуются как бы умышленно капризно, приводя в смущение музыкальных критиков, которые только что успели освоиться с одним его стилем, раскусить его и даже рассыпаться в похвалах, как немедленно он их огорошивает другим сочинением, которое всем своим существом предыдущее отрицает. Хорошо это или плохо? Признак ли это гениальности или безличия? Я полагаю, что это просто одна из эстетических задач, которую себе сознательно или бессознательно поставил Стравинский (вернее, что сознательно, ибо это один из наиболее сознательных композиторов в мире), – задача вполне эстетически правомерная, но бесконечно трудная для композитора «эмоционального типа». Покойный Метнер мне, например, говорил определённо, что он считает это качество Стравинского свидетельством его «безличности» – отсутствия своего «я» художественного. Но нельзя не согласиться, что все стили Стравинского, как бы много

их ни было, – не суть эпигонство или подражание чему-то, и даже тогда, когда он «нарочно» подражает, он делает это так самобытно и так непохоже на других, что укорять его в безличности мне представляется совершенно невозможным. Его многообразные стили, оставаясь между собою непохожими и несходными, – в то же время образуют вместе некий комплекс, который всё-таки ни на какую остальную музыку не похож. Притом для меня не вполне ясно, предумышленно ли это его «актёрство», эта игра музыкальными стилями уже, а не отдельными звуками в пределах стиля, как бывало раньше, – или это именно и есть его протейская натура, и он сам не в силах остановить это в нём хранящееся стремление к изменчивости. Что это может быть и так, свидетельствует его опыт с оперой «Соловей», которая, как известно, затянулась сочинением и потому сама оказалась написанной в двух совершенно разных стилях. Видимо, и этому огромному мастеру, настоящему звуковому магу, которому должны быть подвластны все музыкальные духи, – не всё возможно: он, видимо, не мог уже выдержать прежний стиль, ставший для него прошедшим, – он должен был закончить оперу, но её вторая половина вышла опять-таки в своём собственном стиле, непохожей ни на начало, ни на соседние композиции. Стравинский в противоположность очень многим композиторам – не человек одной идеи: более того, он почти что человек без художественной объединяющей идеи, он множественен по природе, что философски звучит как-то огорчительно, но эстетически приемлемо вполне, так как вообще в искусстве идеи только сопутствуют, помогают, но не доминируют, а порой и мешают. Идеи очень часто обуславливали музыкальное искусство, само по себе неспособное выразить идею, – они господствуют более над жиз-

нию и общим мирозерцанием композиторов данного отрезка времени. Такова была национальная идея, породившая расцвет романтизма и в Европе, и в России, такова была идея музыкальной драмы и соединения искусств, вызвавшая к жизни гений Вагнера, Мусоргского, а позднее Скрябина. Всё это, в сущности, были вариации на ту же романтическую тему. Стравинский вышел как композитор из недр русского национального романтизма – ученик Римского-Корсакова, его первые шаги в композиции были окрашены в «кучкистские» тона. Но эпоха, в которую он сознательно жил, была уж иная, и атмосфера этой эпохи была уже не национально-романтическая, а «эстетская» и частично даже отталкивающаяся от русского славянизма – словом, это была эпоха «Мира искусства», Дягилева, союза музыки с танцем и с живописью. Юные произведения Стравинского создавались в смешанной новой петербургской атмосфере, его ранние вокальные вещи написаны в хорошем стиле – «мусоргообразном», но не подражательном, а самобытном. Его первое симфоническое произведение «Фейерверк», появившееся в начале века, поразило оркестровым блеском, красочностью и какими-то новыми нотами в оркестровке, уже не «корсаковской», а синтезировавшей его школу с неофранцузской (Дебюсси, Равель). Это было блестящее начало. Появившаяся вскоре «Жар-Птица» не была свободна не только от французских влияний, но даже и от Скрябина, который тогда появился на горизонте уже в качестве пролагателя новых музыкальных путей. Потом я от самого Стравинского слышал презрительное замечание о Скрябине, что «это – Рубинштейн». Возможно, что это было своё собственное мнение Стравинского, возможно, что и было инспирировано Римским, который как-то недоверчиво относился к Скрябину (называл его

«изломанным и самомнящим»), что было до известной степени верно, но было тоже «модой эпохи». Во всяком случае, это мнение было несправедливо, ибо Скрябин был всегда музыкантом, стремящимся к «новым берегам», тогда как Рубинштейн был всегда охранителем старины. Но за исключением некоторых новых гармонических сочетаний, которые Стравинский отчасти у него позаимствовал, никакого *глубокого* влияния на него Скрябин не мог оказать, ибо они были совершенные антиподы по всем эстетическим установкам. Они могли друг друга только ненавидеть или презирать, что они оба и делали. В частности Скрябин, как я уже говорил, относился именно к «эмоциональному» типу композиторов, противоположному, даже полярному типу Стравинского, так что даже формальные заимствования у него в руках Стравинского становились совершенно на себя непохожими, иными по подходу к ним, несколько не эпигонскими.

Потом начинается новая страница в композиторской жизни Стравинского – это его сближение с Дягилевым, с плеядой художников «Мира искусства». Именно с этой поры начинается выдвижение Стравинского как композитора, и уже не на русской только арене (которая была для него в те времена даже не очень благоприятна и едва ли и не осталась таковой по сей день), а на арене мировой. Мне часто приходилось слышать и даже читать мнения, что будто именно Дягилев «открыл» Стравинского и был причиной его музыкального расцвета. Это совершенно неверно. Стравинский ко времени появления на его горизонте Дягилева был уже совершенно сформировавшимся *мастером*-композитором – его не имело смысла уже открывать. Притом и музыкальные вкусы Дягилева, по моему представлению, и уровень его музыкальности никак не могли импонировать Стравинскому. Дягилев был,



безусловно, в своём роде гениальной личностью. Но он был всего только «гениальным импресарио», он только преподносил, и великолепно преподносил, то, что ему творили другие люди – уже сами крупные артисты. Совершенно неправдоподобно предположение, что Дягилев «создавал» таких художников, как Бенуа, Судейкин, Серов, Бакст, Стравинский, Прокофьев, что он влиял на их вкусы и формировал их художественные взгляды, сам не будучи ни музыкантом, ни художником. Несравненно вероятнее предположение, что он нашёл их уже готовыми, и более того – уже признанными в передовой (художественно) части общества и сам пошёл за вкусами этого круга.

Огромны заслуги Дягилева в деле пропаганды русского искусства за границей (в особенности в первый период его деятельности) – но всё-таки я не совсем убеждён, что именно Дягилев выдвинул Стравинского, а не наоборот – Стравинский, написав «Петрушку», дал козырь Дягилеву и выдвинул его антрепризу. К тому же я считаю, что в деятельности Дягилева, помимо положительных черт, были черты великого соблазна. Он «вывез», правда, русское искусство в европейский мир, он представил его Европе в блистательном виде, проявил свою гениальность организатора. Но он же отравил русское искусство, дотоле священное и целомудренное, молчаливо и гордо замкнутое, ядами публичной, рыночной славы, привил ему все пороки европейского (а ныне и европейско-американского) художественного мира, которых оно до того было совершенно чуждо. Он поставил его в зависимость от сомнительного и неустойчивого вкуса верхних «десяти тысяч» парижского мирка законодателей художественных (и всяких вообще) мод. Стравинский был, бесспорно, одной из «жертв Дягилева» именно в этом смысле. То странное стро-

ение его творчества, о котором я выше говорил, его протейческая изменчивость, его художественная «полипринципность» – это результат его засасывания и отравления ядами этого мира, засасывающего, как болото, где художник каждый момент должен изобретать новые «трюки», чтобы «десять тысяч» не соскучились и не зазевали. Очень возможно, что если бы не встреча с Дягилевым, то Стравинский бы нашёл своё «автономное лицо» и начал бы развиваться в иных направлениях. Но Дягилев со своей стороны тактически был прав. Он превосходно знал, что путь к славе лежит чрез эти верхние «десять тысяч», и его тактика и стратегия и была в том, что он именно им преподносил художественные новинки. Оттуда шли императивы, доминирующие над модой. Именно там выдавали дипломы на гениальность. Иначе – сиди и дожидайся в безвестности признания посмертного, на манер Мусоргского. Не всякому эта перспектива покажется достаточно заманчивой. Жить в вате, без резонанса среди людей, писать музыку «для будущего» не всем под силу – для этого нужны героические качества. И вот композитор вынужден заниматься своего рода скоморошеством высшей пробы, развлекать господ, не давать им скучать, менять приёмы, изощряться в изобретениях. В той или иной степени это существовало во все эпохи. Но девятнадцатый век всё-таки для музыкальной композиции был более благоприятным, и положение композитора в нём было независимее и аристократичнее. «Петрушка», безусловно, чрезвычайно удался Стравинскому. Удался он и его сотрудникам, до самого Дягилева включительно. Теперь этот наивный всепроникающий эстетизм, эти перепевы на национальный лад старой “*Comoedia del arte*” уже сильно поустарели, и «Петрушка» подёрнулся каким-то налётом неуместного и печального классицизма –

это уже позавчерашний день искусства. Но всё-таки мне сдаётся, что в будущем, когда наши художественные споры заглохнут, когда произойдёт окончательная (?) оценка и кристаллизация достижений Стравинского, именно эти начальные его, дебютные вещи «Жар-Птица» и «Петрушка» ещё сохранят свежесть и некоторое обаяние. Мне они представляются наиболее «вечными» из его произведений, возможно, что и наиболее вдохновенными, если только вообще можно говорить о вдохновенности Стравинского – художника рационального, умного, расчётливого и в искусстве, и в жизни, тщательного и в высшей степени добросовестного, у которого все ноты обдуманы и поданы в наилучшем звучании и созвучии. Вдохновение – это миф, созданный романтической эпохой, современные композиторы не очень его даже высоко ставят. Уменьше, мастерство, выполнение задачи – вот что «вдохновляет» теперь больше самого вдохновения. Вдохновение предполагает иррациональный момент, некое опьянение чем-то потусторонним. А Стравинский человек вполне в искусстве своём трезвый (опять в противоположность Скрябину) – как иллюстрирует его и его собственный художнический путь, и его высказывания. Он не один – сейчас много подобно мыслящих и чувствующих. Это веяние века.

Именно после «Петрушки» начинает особенно сильно развиваться «протейная» сущность Стравинского, его неутомимая изменчивость. Вся эта изменчивость, возможно, заключена в некое единство, но его сравнительно трудно установить положительно. Легче отрицательно, указывая то, чего у него нет и, видимо, не может быть по природе. Своего рода запретные зоны для его творчества. К числу их, безусловно, прежде всего, относится весь лиризм, вся открытая, наивная эмоциональность – то, чем привлекают не элиту, а массы, то, чего

стыдится слишком утончённый и изысканный эстет. Всякая чрезмерная экспрессивность, излишествующий трагизм и сентиментальность, если только всё это не преподносится в ироническом, сатирическом или издевательском аспекте, как шутка и карикатура. Как следствие этой запретной зоны – в царстве Стравинского отсутствует мелодия. Я полагаю, что тут дело было просто: у него не было достаточного мелодического дара, и это обстоятельство сконструировало всю совокупность его музыки. Это явление очень естественно: его учитель и наставник – Римский-Корсаков – сам не отличался свежестью и вдохновенностью мелодического таланта. Его мелодии почти всегда суховаты и схематичны, и он с удовольствием пользуется народными мелодиями для пополнения своего лирического инвентаря. Приблизительно то же можно сказать и о мелодиях Стравинского – в них чувствуется отсутствие лирической стихийности, что натурально, принимая во внимание, что и всякая стихийность в нём отсутствует.

Если отсутствие мелодического дара есть отрицательное «единство», наблюдаемое в его творчестве, то положительным является, бесспорно, его совершенно исключительный колористический дар. Можно сказать совершенно определённо, что Стравинский как маг и волшебник оркестровых красок является самым крупным колористом в музыке всех времён – это вполне его стихия и его глубочайшее знание. Такого знатока всех тайн оркестровой (и даже не оркестровой, а всякой) палитры другого нет. Пред ним все оркестраторы «предтечи», можно сказать, перефразируя стихи Бальмонта. Но его изменчивая и подвижная сущность в скором времени сама пресытилась роскошью вызванных им к жизни звучаний. Вся первая часть творческой жизни Стравинского – это «восхождение» к всё боль-



шей звуковой сложности, к всё большей роскоши красок, к умножению дисфонических элементов в музыкальной ткани, к освобождению от старых традиционных стеснений для музыкальной мысли. «Жар-Птица», «Петрушка», кантата «Огнеликий», «Весна священная» – вот последовательные представители этой эпохи. Всё в его музыке умножается – и гармоническая сложность, и дисфоничность, и новаторские постановки проблемы ритма, и роскошь оркестровых красок, и даже самый состав оркестра. Всё это достигает кульминации в «Весне священной» – произведении, которое при первом исполнении вызвало грандиозный скандал – настолько эта музыка оказалась не укладывающейся в рядовые уши. На самом деле это была кульминация звуковой роскоши, ритмической роскоши, дисфонического изобилия. Тут, по всей вероятности, произошло в композиторе осознание того, что он впал в то, что покойный Римский-Корсаков именвал «монотонией роскоши». Такое изобилие роскоши во всех координатах музыки начинает производить утомляющее и, как это ни странно, «монотонное» впечатление. Искусство отличается тем, что в нём важен не «максимум», а «оптимум»: всякое искусство есть в сущности своей творческое, интуитивное решение задачи на «наилучшее в данных условиях», при данных заданиях.

Стравинский после «Весны» не возвращался к подобной монотонии роскоши. Но он вообще никогда не возвращался, никогда не начинал мирно разрабатывать свои открытия в области гармонии и ритма. Именно этим он отличается от всех его современников новаторов в музыкальной области: от Дебюсси, Равеля, Скрябина, Прокофьева, Шенберга, Альбана, Берга, Бартока. Те все, создав новый и свой стиль, на этом успокаивались. Стравинский же немедленно отправлялся на новые поиски, и очень часто в направ-

лении совершенно неожиданном и даже противоположном предыдущему. Так, после своих крайних «левых» выпадов в виде «Истории солдата» и «Свадебки» он вдруг неожиданно впадает в музыкальное «постничество», говорит о возвращении к Баху и к простоте, обращается за мелодическими советами к покойному Чайковскому, аранжируя его ноктюрн и прославляя Глинку. Не знаю почему, но мне эти метания порой напоминали Грозного царя Ивана и его церковные службы, и покаяния после кровавых оргий с опричниками. Между прочим, Стравинский – очень религиозный, более того, церковный человек, крепко, по-старому, верующий и даже носящий (по крайней мере, раньше) на себе разные церковные амулеты, иконки и даже, как мне передавали, вериги. И очень показательно, что именно эта церковность, так мало вяжущаяся с его артистической карьерой, даже как-то диссонирующая с нею, невероятно мало отразилась в его творчестве. Или и тут – это всё тот же «Протей»?

Возвращаясь к его новаторствам в музыке, нельзя пройти без внимания то, что и по существу его искания были окрашены иначе, чем искания всех выше упомянутых его современников. Стравинской – не лирик и скорее примыкающий к «изобразительной музыке» (хотя порой его выносило и на музыку совершенно не только «чистую», но даже абстрактную) – смотрит чаще на свои гармонические и ритмические новаторства как на орудия изобразительности, а не выразительности. Они для него чаще всего – орудия иронии, юмора, сарказма, порой музыкального озорства и шутки, и почти никогда серьезных настроений. Ведь «Петрушка» по существу – ироническое произведение, «Весна священная» тоже отнюдь не лишена некоей ироничности в изображении доисторического варварского быта. Не без

иронии обошлось и в «Соловье». Те, другие композиторы, в которых всё-таки в той или иной степени была и струя лиризма, и эмоциональности, смотрели на все свои новаторства как на завоевание средств экспрессии музыки. Конечно, ирония и юмор – суть тоже своего рода «экспрессивные слагающие», но они более специальны и не метят очень высоко. Когда же Стравинский серьёзен («Царь Эдип», Симфония псалмов), то обычно он оказывается скорее склонным к музыкальному постничанью: он воздержан, скуп на эффекты и явным образом несколько сгущает свою серьёзную роль. При своём огромном музыкальном авторитете, при своём положении уже к 20-м годам века в музыкальном мире как законодателя моды и едва ли не непререкаемого авторитета – он, конечно, *мог бы* повернуть руль и музыкально-творческого корабля, слишком далеко заехавшего в двери дисфонии, и направить его в более умеренные и мирные воды. Но окончательно он этого не сделал. Он сделал несколько шагов к упрощению музыки, к её «разоружению» от избытка диссонансов, сложности и вычур, которым и сам отдал немалую дань, но этим и ограничился. Его «возвращение к Баху», о котором одно время много писали, едва ли не было мнимым. Возвратившийся «по Стравинскому» Бах был так же похож на настоящего Баха, как уклад жизни XX века на уклад жизни XVII века. Сдвинувшееся музыкальное звукоощущение, по-видимому, никак обратно вправить невозможно. Да и вернулся к Баху он ненадолго – по своему обыкновению – на одну роль, после чего пытался возвращаться к Глинке и Чайковскому. И это в итоге был всё тот же вечно изменяющийся, вечно ищущий, какой-то творчески-беспокойный Стравинский, психологически не имеющий ничего общего ни с Бахом, ни с Чайковским.

Несколько слов по поводу этого его «возвращения к Баху», запечатлённого его фортепианной сонатой, действительно, написанной, хотя и сильно дисфонически, но в стиле, напоминающем баховские инвенции. Это, в сущности, и была «инвенция» – т. е. «изобретение». Он сам очень ценил эту вещь и раз мне говорил с чувством удовлетворения, что она написана «как нотариальный договор». Я не мог не согласиться с этим определением: вещь написана точно, чётко, без единой лишней ноты. Но как мы далеко ушли от наивного девятнадцатого века, если можем в нотариальном договоре видеть идеал искусства. Эта небольшая деталь очень характерна для Стравинского, даже для его художественной психологии. Она даёт лишний рельефный штрих для ознакомления с эстетическими предпосылками творчества этого совершенно необычного автора, огромного музыканта, точного и чёткого, необычайно тщательного, с огромной фантазией, блестящей и юмором, и иронией, и шуткой, и издевательством, величайшего в истории музыки волшебника оркестровых красок, от магии которых он сам добровольно отказывался в последнее время, видимо, избегая и тут, как во всём, «повторяемости» рокового для композитора «автоэпигонства». И одновременно – художника, совершенно лишённого наивности и лиризма, искренности и безумия, художника глубоко холодного и расчётливого, порой абстрактного. В былые времена подобные люди не делались композиторами – они избирали иные поприща. Конечно, обращаясь к пушкинским образам, в нём было больше Сальери, чем Моцарта, но этот Сальери принял огромные, прямо демонические очертания. И с этим его внутренним демонизмом в какой-то гармонии стоят его «отсутствие себя» в его музыке, его изменчивость, текучесть, способность вечного перевоплоще-



ния. Демоны и бесы безлики, как известно. И самая его церковная религиозность как-то увязывается с этим портретом. «И демоны веруют и трепещут». Стравинский – великий и подлинный демон музыки.

Уже давно проводили параллель между Стравинским и Пикассо. Несмотря на известную ненаучность аналогистического метода, порой, особенно в оценках явлений искусства, приходится к ним прибегать. Нельзя отказывать в аналогии и в каком-то интимном родстве таким художникам, работавшим в разных областях, как напр[имер] Скрябин и Бальмонт, как Мусоргский и Некрасов, как Чайковский и Тургенев. Это всё литературно-музыкальные аналогии, естественные для этих, в сущности, ближайших между собою областей искусства. Менее убедительны аналогии музыкантов с живописцами. Но общее впечатление верно: и тут, и там, в Стравинском и в Пикассо, мы имеем двух художников огромного, серьёзного мастерства, искателей неутомимых, вечно изменяющих свой стиль, ставших властителями дум одних и поводом смущения и соблазна для других, недоумением для третьих. Известный демонизм присутствует и в творчестве Пикассо, в котором, однако, несравненно больше «безумия», совершенно отсутствующего у Стравинского, находящегося всегда в полнейшем владении своим логическим аппаратом. И творчество Пикассо менее текуче, более однозначно: в итоге он именно впал в то, во

что Стравинский всю жизнь стремился не впадать, – в самоповторение. И конечно, как музыкант Стравинский выше, чем Пикассо как живописец – калибры их едва ли соизмеримы. Соизмерима лишь популярность, и тут едва ли не Пикассо идёт впереди. Не думаю, однако, вообще, что углубление этих и подобных аналогий может привести к выводам сколько-нибудь ценным и прочным,

Стравинскому минуло 75 лет – это возраст, когда, в сущности, художник уже совершенно сформирован и от него и ждать ничего нового не приходится. Всё возможное и нужное сказано, и сказано веско и внушительно, порой достигая уровня подлинной гениальности. В этом возрасте обычно композиторы, если и продолжают писать, то только повторяют сами себя, это проделывали самые великие композиторы (между прочим, очень немногие великие композиторы достигали этого возраста). Но так как Стравинский представляет собой в истории музыки какую-то совсем «особую точку», выражаясь математически, и история его развития совершенно мало похожа на обычные творческие биографии, то я несколько не буду удивлён, если он и сейчас в непродолжительном времени вдруг подарит миру новое произведение, опять, как и всегда у него, совершенно непохожее на все предыдущие и являющее собою ещё новое его «перевоплощение».

Леонид Сабанеев

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л. Стравинский // Новый журнал [The New Review]. Кн. 50. Нью-Йорк, 1957. С. 120–134.

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 Скряби-

не, 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. Stravinskiy [Stravinsky]. *Novyy zhurnal* [The New Review]. Book 50. New York, 1957, pp. 120–134.

About the author:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM) founders, 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.



М.Л. КОСМОВСКАЯ*Курский государственный университет, г. Курск, Россия**ORCID: 0000-0001-9533-2806***«Русская музыкальная газета» и архив Н.Ф. Финдейзена
как фактологические источники гуманитарной науки**

В статье подводятся итоги работы с наследием Николая Фёдоровича Финдейзена (1868–1928) – учёного, историка и историографа русской музыки, инициатора и бессменного редактора (1894–1918) «Русской музыкальной газеты» (РМГ), создателя одного из крупнейших музыковедческих архивов (около 6000 единиц хранения). Обзор изданных за последние три с половиной десятилетия архивных материалов и научно-исследовательских работ, открывает новые горизонты для научных изысканий. Продолжение работы должно способствовать расширению объективного отношения к музыкальному писателю и критику, личная позиция которого была компонентом формирования музыкальной атмосферы эпохи.

Цель статьи состоит в расширении исследовательского интереса музыковедов к наследию и деятельности Н.Ф. Финдейзена. Работу с его архивом предлагается продолжить по следующим направлениям: завершение издания «бытовых дневников» и проведение аналогичной работы с рукописями «Музыкального дневника» и записных книжек; разработка переписки редактора с музыкантами; анализ публикаций рубрики «Музыка в провинции» РМГ. Обобщающими работами призваны стать издания сборников его статей по разным темам и проблемам, а также сборник воспоминаний современников Н.Ф. Финдейзена и работ музыковедов XXI века о воздействии его деятельности на историю и практику музыкальной науки.

Ключевые слова: Н.Ф. Финдейзен, архив, дневники, история музыки, эпистолярное наследие, музыкальное краеведение.

Для цитирования / For citation: Космовская М.Л. «Русская музыкальная газета» и архив Н.Ф. Финдейзена как фактологические источники гуманитарной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 55–63. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.055-63

MARINA L. KOSMOVSKAYA*Kursk State University, Kursk, Russia**ORCID: 0000-0001-9533-2806***“Russian Musical Newspaper” and N.F. Findeisen’s Archive
as Humanitarian Science Factual Sources**

The article summarizes the results of work with the legacy of Nikolai Fyodorovich Findeisen (1868–1928), a scientist, historian and historiographer of Russian music, the initiator and permanent editor (1894–1918) of the Russian Musical Newspaper (RMN), one of the largest musicological archives creator (about 6000 storage units). A review of archive materials and research papers published over the past three and a half decades opens up new horizons for scientific research. The continuation of the work should contribute to the expansion of an objective attitude towards the music



writer and critic, whose personal position was a component of forming musical atmosphere of the era.

The purpose of the article is to expand the research interest of musicologists to N.F. Findeisen's heritage and work. It is proposed to continue working with his archive in the following spheres: completing the publication of "everyday diaries" and carrying out the similar work with the manuscripts of the "Musical Diary" and notebooks; developing the correspondence between the editor and the musicians; analyzing publications of the section "Music in the Provinces" of the "RMN". Generalizing works are intended to become publications of collections of his articles on various subjects and problems, as well as a collection of memoirs of N.F. Findeisen's contemporaries and the works of musicologists of the 21st century on the effect of his work on the history and practice of musical science.

Keywords: N.F. Findeisen, archive, diaries, music history, epistolary heritage, musical local history.

Изучение и публикация архивных материалов деятелей отечественной музыкальной культуры, особенно предреволюционной эпохи и первого советского десятилетия, становятся всё более актуальными для российского социума, поскольку несут информацию о фактах истории и дают их первоначальную оценку, порой не характерную для последующих десятилетий.

К таким музыкально-общественным деятелям относится Николай Фёдорович Финдейзен (1868–1928) – историк и историограф русской музыки, музыкальный писатель и критик, лектор, педагог, автор 28 книг и более 600 статей, точное число которых установить невозможно, так как в своей частной «Русской музыкальной газете» (1894–1918) он писал (по его собственному признанию), «под всеми соусами и псевдонимами»¹.

За последние десятилетия сделано довольно много: изданы мемуары Финдей-

зена под его названием «Из моих воспоминаний» [7] и пять томов «бытовых дневников», как он их именовал, за 1892–1924 годы, шестой, за 1925–1928 годы, подготовлен к печати². Проблема издания последнего тома остаётся открытой. Созданный в 2022 году Российский центр научной информации как приемник Российского фонда фундаментальных исследований³, в Уставе которого записано, что эта организация «обеспечивает издание и распространение (в том числе за счёт средств Центра) периодических и других изданий Центра в Российской Федерации и за рубежом»⁴, к реализации этого пункта программы своей деятельности ещё не приступил.

Написаны две монографии – «Наследие Н.Ф. Финдейзена» [5] и «История музыкальной культуры в наследии Н.Ф. Финдейзена» [3]. Опубликовано более 80 статей с анализом различных аспектов его

¹ О необходимости издания полного музыкального словаря на русском языке и о способах его составления и издания. 1892. Автограф // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 453. Л. 8.

² Работа (расшифровка рукописей, исследование, комментарии, подготовка к публикации и вступительные статьи) по всем шести томам дневников Н.Ф. Финдейзена за 1892–1928 годы и их издание проводились с 1999 года при финансовой поддержке грантов РГНФ и РФФИ. В 2021 году завершилась работа над текстами за 1925–1928 годы (исследовательский грант РФФИ № 19-112-00226) и вышел в свет пятый том – за 1920–1924 годы (издательский грант РФФИ № 21-112-00034): Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1915–1920 В 6 т. / вступ. статья, расшифровка рукописи, исслед., коммент., подгот. к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004 (1892–1901. 430 с.); 2010 (1901–1909. 392 с.); 2013 (1909–1914. 376 с.); 2016 (1915–1920. 576 с.); 2021 (1920–1924. 480 с.); 2022 (оригинал-макет, рукопись: 1925–1928. 508 с.).

³ См.: Постановление Правительства РФ № 1357 от 29 июля 2022 «О федеральном государственном бюджетном учреждении "Российский центр научной информации"» // URL: <https://www.fbras.ru/wp-content/uploads/2022/08/Postanovlenie-RF-----1357-ot-29-iyulya-2022-goda.pdf> (дата обращения: 3.02.2023).

⁴ Там же. С. 6 (Устав).



деятельности⁵, большая часть которых, вместе с монографиями и диссертациями 1990 и 1998 годов размещены в электронной библиотеке *eLibrary* (РИНЦ). Ежегодно с 2017 года публикуются фрагменты его Дневников в рубрике «Рифма в 100 лет» газеты «Музыкальное обозрение». Этот проект существенно расширяет читательскую аудиторию финдейзенских дневников.

Существенным шагом в освоении наследия Н.Ф. Финдейзена стал проект Российской национальной библиотеки «Газеты в сети и вне её»: 25 подшивок «Русской музыкальной газеты» сегодня доступны каждому исследователю. А ведь РМГ – это кладезь информации о предреволюционном четвертьстолетии и истории отечественной и зарубежной музыки в целом.

Постепенно переиздаются или просто размещаются в Интернете с сохранением подлинного вида изданий (формат PDF) финдейзеновские книги об Э. Григе⁶, А.С. Даргомыжском⁷, А. Н. Серове⁸ и др.,

о деятельности «Павловского музыкального вокзала»⁹ (переиздан по инициативе и с предисловием Л.Г. Данько¹⁰) и «Очерков по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (Л.: Музгиз, 1928–1929) – первого фундаментального исторического труда о русской музыке, основанного исключительно на первоисточниках.

Внимание к трудам и деятельности Н.Ф. Финдейзена бесспорно повысилось. В то же время, заявлять о том, что разработка архива, а тем более его наследия завершается, было бы абсолютно неверно. Простые цифры говорят об охвате собранных им документов и материалов. Его воспоминания – это 4 архивных рукописи, а дневники – 7 единиц хранения. Итого – 11 единиц грандиозного собрания почти в 6000 папок, хранящегося, в основном, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (около 4000 единиц хранения) и в фондах Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге, в архивах Дома-музея П.И. Чай-

⁵ К примеру, см. статьи: Космовская М.Л. Дворец Шереметевых в судьбе Н.Ф. Финдейзена: к 300 летию Фонтанного дома // Ученые записки Курского государственного университета. 2013, № 1 (25). С. 200–211. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_19020614_45631081.pdf (дата обращения: 3.02.2023); Инструментальное музицирование как особая этнографическая сфера бытия: от Н.Ф. Финдейзена – к нашим дням // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 37–42. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=25052373> (дата обращения: 3.02.2023); Музицирование в прошлом и современности: от Н.Ф. Финдейзена – к нашим дням // Художественное образование и наука. 2015, № 4. С. 55–60. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_25520005_83594338.htm (дата обращения: 3.02.2023); Значение ценностных ориентиров в преодолении кризисных периодов истории (по рукописям Н. Ф. Финдейзена) // Церковь и искусство: материалы XII Международных научно-образовательных Знаменских чтений / отв. ред. М.Л. Космовская. Курск: Курск. гос. ун-т, 2016. С. 75–80. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=26343403> (дата обращения: 3.02.2023); Н.Ф. Финдейзен и Московская консерватория // Московская консерватория в ее историческом развитии (к 150-летию со дня основания). Материалы всероссийской научной конференции пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин. М.: МГК, 2016. С. 49–60. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_27529479_23212106.pdf (дата обращения: 3.02.2023); Реминисценции детства в творческой биографии Н. Ф. Финдейзена (по страницам его дневников и воспоминаний) // Детство музыкантов: история, современность (междисциплинарный дискурс). Материалы всероссийского симпозиума шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин. Воткинск, 18–21 апреля. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2017. С.158–166. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_29374473_24222848.pdf (дата обращения: 3.02.2023); Педагогическая практика Н. Ф. Финдейзена 1920-х годов, ее роль в истории музыкальной культуры России // Художественное образование и наука. 2018. № 1. С. 35–44. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_32767580_62447030.pdf (дата обращения: 3.02.2023); Музицирование как форма духовного роста семьи Н. Ф. Финдейзена и его профессионального становления // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2019. № 3 (51). С. 60–66. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41232858_22826211.pdf (дата обращения: 3.02.2023) и др.

⁶ Финдейзен Н.Ф. Эдвард Григ. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. СПб., 1908. 55 с.

⁷ Финдейзен Н.Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1904. 50 с.

⁸ Финдейзен Н.Ф. Александр Николаевич Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. М.; Лейпциг, 1904. 149 с.

⁹ Финдейзен Н.Ф. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк (1839–1912). СПб., 1912. 82 с.

¹⁰ Финдейзен Н.Ф. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк (1839–1912) / под общ. ред. Л.Г. Данько. СПб.: Коло, 2005. 105 с.

ковского в Клину Московской области и Российского национального музея музыки в Москве. Получается, что издано ещё очень мало: около 0,02 % собранного им и переданного на государственное хранение архива.

Окончание работы над итоговым томом дневников Н.Ф. Финдейзена привело к осознанию не столь уж масштабного освоения его наследия, а, вместе с тем, к пониманию необходимости дальнейшей разработки многотомных папок архива и проведению многотемных исследований.

Отсюда – цель статьи, которая состоит в расширении исследовательского интереса музыковедов к деятельности Н.Ф. Финдейзена и его наследию.

Для работы современных музыковедов выделяются наиболее актуальные направления дальнейшей деятельности по обнародованию материалов архива Финдейзена. Особенно это существенно сегодня, когда открыты безграничные возможности и к традиционному, и к электронному изданию научных, учебных, просветительских материалов.

«Бытовые дневники» Н.Ф. Финдейзена погружают в повседневную жизнь редактора-издателя и музыкального писателя, отражая сонм его проблем и их решений. Однако о музыке в них говорится довольно мало, поскольку одновременно их автор вёл ещё и Музыкальный дневник (два тома рукописей хранятся в архиве Российского национального музыкального музея, далее – РНММ)¹¹. Публикацию этой рукописи Лариса Георгиевна Данько, заботливо курировавшая три с половиной десятилетия работу с финдейзеновскими фондами, в середине 1990-х годов предложила отложить на более поздний срок. Такое решение было принято из-за резко-

сти и порой нелюбезности финдейзеновских оценок деятельности и личностных качеств некоторых музыкальных кумиров XX века. Сегодня, по прошествии четверти столетия, время и этой рукописи подошло. Впрочем, как и его записных книжек, к примеру «Заметок, планов, набросков»¹². На сегодня – это *первостепенная задача* по изучению его наследия, обозначенная автором данной статьи, как *первое* из направлений в работе с архивом Н.Ф. Финдейзена,

Второе направление изысканий – работа с эпистолярным собранием: своих исследователей ждёт грандиозная переписка, объёмлющая по подсчётам А.Н. Римского-Корсакова «3416 писем от 329 лиц, адресованных лично ему» [6, с. 92]. Писали Н.Ф. Финдейзену композиторы, дирижёры, певцы, педагоги и просто любители музыки. Вспомним, что среди корреспондентов были Р.М. Глиэр, А.К. Глазунов, А.Т. Гречанинов, В.В. Держановский, А.И. Зилоти, Ц.А. Кюи, А.К. Лядов, С.М. Ляпунов, С.М. Майкапар, В.И. Металлов, И.П. Прянишников, В.И. Ребиков, Н.А. Римский-Корсаков, В.А. Серов, А.Н. Скрябин, С.В. Смоленский, А.А. Спендиаров, В.В. Стасов, И.Ф. Стравинский, В.И. Сук, С.И. Танеев, А.С. Фаминцын, Н.Н. Черепнин, Л.И. Шестакова, Ю.Д. Энгель и др. И хотя от него самого писем сохранилось немного, в основном черновики, но и они помогают воссоздать систему общения редактора со всем российским музыкальным миром.

Каждая из папочек с перепиской рождает новые изыскания по особой системе взаимоотношений редактора РМГ между коллегами и людьми самых разных специальностей. Удивительный дар общения дал возможность Н.Ф. Финдейзену со-

¹¹ Финдейзен Н.Ф. Музыкальный дневник (1891–1928) // РНММ. Ф. 87. Ед. хр. 1067 и 1069. 199 + 154 л.

¹² Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи. 6 сент. 1891 – 17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. 297 л.



брать за год-два редакцию Газеты, охватившей всю Россию, о чём говорит, к примеру, рубрика «Музыка в провинции».

Порой одно письмо или запись в альбоме инициируют исследование, открывающее целый личностный мир незаурядных, в XXI веке уже прочно забытых людей. Так было по прочтении автобиографии О.Э. Озаровской, которую она оставила после своего выступления на заседании общества Музыкально-исторического музея Ленинградской академической филармонии. Необычность слога и структуры документа¹³ заставили собрать не только все материалы об этнографе и сказительнице в фондах Финдейзена, но и её публикации. В результате был приоткрыт удивительный мир северных былин и сказаний, мир полный потрясающих примеров поведения, достойных для ненавязчивого воспитания юношества. По итогам этого исследования родилась статья «История творческих встреч Н.Ф. Финдейзена с О.Э. Озаровской: по архивным материалам», которая принята к печати в журнале по искусствоведению и культурологии Томского государственного университета¹³.

Переписка деятелей культуры и искусства учит нас очень многому, но главное – это целая школа взаимоотношений. Вот, к примеру, как состоялось «представление» Степаном Васильевичем Смоленским её величеству «Русской музыкальной газете» одного из начинающих авторов: «Милый дружочек мой, дорогая моя и сердечно любимая крестница! Благодарю тебя за поздравление с Новым го-

дом. <...> Кланяется тебе Антонин Виктор<ович> Преображенский (мой крестник, а тебе двоюродный) – парень совсем дельный, работающий и порядочный. Приголубь его хорошенько – он всё таскает у меня №№ твоих записок еженедельных, так как сам их не получает, несмотря на усердное за тобой ухаживание. Пококетничай с ним. В будущем этот блондин, пожалуй, очень тебе пригодится. Он умён и деликатен...»¹⁴.

Шутка, юмор, манера общения и факты истории переплетаются и воссоздают систему взаимоотношений, во многом утраченных в XX веке.

Только по эпистолярному наследию Н.Ф. Финдейзена могут быть созданы интереснейшие книги, к примеру, «Письма к Н.Ф. Финдейзену деятелей русской культуры (В.В. Стасова, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи)»; «Провинциальные корреспонденты “Русской музыкальной газеты” в своих письмах и ответах им Н.Ф. Финдейзена»; «А.В. Оссовский и Н.Ф. Финдейзен. Переписка»; «Современники Н.Ф. Финдейзена в письмах» и др.

Особо отметим, что эпистолярное наследие Н.Ф. Финдейзена – это ещё и обширная информация для регионального музыкального краеведения, ведь рубрика «Музыка в провинции» – это лишь часть информации о жизни самых разных городов, поскольку Н.Ф. Финдейзену писали А.Я. Александрова-Левенсон из Томска, Д.В. Ахшарумов из Полтавы, П.Г. Бебутов из Тифлиса, К.М. Бич-Лубенский, Р.В. Геника и И.И. Слатин из Харькова,

¹³ О.Э. Озаровская представила свою автобиографию в трёх временах: первая – эмпирическая, то есть реальная, вторая и третья – воображаемые: умопостигаемая № 1 и умопостигаемая № 2 (Альбом автобиографических записей археологов, артистов и других деятелей искусства, с которыми Н.Ф. Финдейзен сталкивался в Музее филармонии и Археологическом институте (1923–1928) // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 32 об.–33 об.). Должна быть опубликована в ближайшие месяцы: Космовская М.Л. История творческих встреч Н.Ф. Финдейзена с О.Э. Озаровской: по архивным материалам // Вестник Томского государственного университета: культурология и искусствоведение. 2023, № 49 (март) или № 50 (июнь). 17 с. Принята к печати.

¹⁴ Смоленский С.В. Письма (11), открытки (24), записки (2), письмо на обороте фотопортрета Н.Ф. Финдейзену 1900–1906 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1852. Л. 1–2 (всего 60 л.)

М.Е. Букиник и Д.П. Кулыгин из Саратова, К.Э. Вебер и Тидебель фон Отто из Тамбова, Н.Н. Ворошилов и А.Д. Городцов из Перми, А.Т. Дзбановский из Житомира, С.В. Заремба из Воронежа, Р.А. Иванов и Синицин из Иркутска, А.Н. Карасев из Екатеринодара, Я.Я. Карклин из Самары, А.Линицкий из Киева, И.В. Липаев, Г.П. Прокофьев и Ю.Д. Энгель из Москвы, К.Н. Нелидов и Н.А. Саввин из Нижнего Новгорода, Б.Д. Тюнеев из Одессы, В.Е. Чехихин из Риги и др.

В изучении фактов музыкальной жизни в рубрике «Музыка в провинции» по отдельным городам и переписке Н.Ф. Финдейзена с корреспондентами РМГ очень интересно воссоздается звуковая атмосфера губернских центров и уездных городов России. Как показывают начальные исследования, при фронтальном изучении этой рубрики открывается информация, вневременная ценность которой с годами растёт.

Одна эта рубрика может дать десятки изысканий по музыкальному краеведению, типа статей об отражении в РМГ музыкальной жизни Вологды¹⁵ или Курска¹⁶. Благодаря постоянным её ведением и насыщением информацией из номера в номер была создана хроника четвертьвековой истории музыкальной жизни в регионах России, история которых во многом и по сей день ещё не написана.

Ещё одно – *третье* направление собственно научных изысканий должно вылиться в ряд специальных публикаций. Например, статьи-обобщения результатов этнографической работы Финдейзена: от рубрики в РМГ до Комиссии по изучению народной музыки Русского географического общества и Радловского

общества. Финдейзенское музееведение, как следствие участия в создании музеев М.И. Глинки (с Л.И. Шестаковой) и Н.А. Римского-Корсакова, в выставке «Музыкальный мир» в 1908 году (получил золотую медаль), в работе по сохранению и пополнению Музея Придворного оркестра при его преобразовании в Музыкально-исторический музей Государственной академической филармонии в последний период его жизни. Публикации на эти большие темы раскроют новые аспекты его деятельности.

О работе Н.Ф. Финдейзена в музейно-библиотечном отделе Наркомпроса, первой в его жизни государственной службе, следует сказать отдельно. Она выросла в активный сбор нот (включая старопечатные), инструментов, документов и материалов из разрушенных дворцов. Немаловажной стала работа по восстановлению найденных раритетов. Но и этого было недостаточно для Н.Ф. Финдейзена. Он создал общество для живых встреч профессионалов и любителей с музыкой, исполняемой на музейных инструментах.

Далеко ещё не полное освещение получила деятельность Н.Ф. Финдейзена как педагога: учителя музыки в единой трудовой школе (1920–1925) и профессора в Археологическом институте (1919–1925), преобразованном в 1922 году в факультет общественных наук Петроградского университета, что постепенно привело к «оптимизации» учебного процесса и выведению из учебных планов его курсов истории русской музыки, музыкальной археологии и палеографии (направления этой работы были обозначены в публикации 2017 года [4]). Богатейший лекционный материал, собранный им по музыкальной археоло-

¹⁵ Космовская М.Л. Музыкальная жизнь Вологды начала XX столетия по материалам «Русской музыкальной газеты» Н.Ф. Финдейзена // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2019, № 3 (51). С. 60–66. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/3314/ (дата обращения – 15.11.2022)

¹⁶ Космовская М.Л. Пропаганда передовой музыкальной культуры и музыкальная жизнь Курского края в конце XIX – начале XX столетия. По материалам «Русской музыкальной газеты» Н.Ф. Финдейзена. Курск: Знание, 1988. 22 с.



гии и палеографии, до сих пор остаётся лишь архивной коллекцией и ждёт научного анализа и обобщения, а может быть частично и публикации. Идея создания и ведения профильных спецкурсов в немзыкальных учебных заведениях и сегодня видится очень ценной и рациональной.

Четвёртое направление – сборники. Весьма существенным представляется будущий сборник его статей, о котором он и сам задумывался в 1920-е годы и даже составил план¹⁷. А издание тематических брошюр из статей РМГ, к примеру, брошюры на тему «Музыка и война», раскрыло бы основные аспекты проблемы «музыки врагов», столь активно обсуждаемой сегодня, хотя отчасти материалы на эту тему были уже представлены в статье о Первой мировой войне на страницах РМГ [2].

Пятое направление – обобщение деятельности Н.Ф. Финдейзена – подготовка сборника воспоминаний о нём его соратников и аналитических статей о значении его деятельности для музыковедов XXI века. Архив сохранил воспоминания о Н.Ф. Финдейзене Е.Э. Бертельса¹⁸, А.В. Преображенского¹⁹, Б.Д. Тюнеева²⁰, П.Н. Шефера²¹ и др.

Реальность получения отзывов от сегодняшних музыковедов показало проведение в 2018 году юбилейного форума, посвящённого 150-летию со дня рождения Н.Ф. Финдейзена, 125-летию с начала издания и 100-летию прекращения работы «Русской музыкальной газеты». Форум

прошёл 20 сентября, в день 90-летия кончины Н.Ф. Финдейзена, в Курском государственном университете с личным участием А.А. Устинова – главного редактора национальной газеты «Музыкальное обозрение». Видео выступления Г.И. Ганзбурга, Л.Г. Данько, А.И. Климовицкого, И.Г. Райскина и др. хранятся пока в архиве автора статьи и являются существенным вкладом в понимание масштаба личности Н.Ф. Финдейзена.

По итогам изысканий по всем этим направлениям станет возможным завершение начатой ещё в 1999 году автором этой статьи (написана первая глава) монографии под названием «Жизнь и деятельность Н.Ф. Финдейзена».

Претворение в практику музыкознания столь обширного плана видится нереальным для одного человека: каждое обращение к собранным им материалам и документам неожиданно высвечивает новые темы и ракурсы исследований. И в этом – ценность архивов. С готовностью помогать приветствуются все обращения к архиву Николая Фёдоровича. В их числе – письма Н.Ф. Финдейзена к С.В. Смоленскому, опубликованные Мариной Павловной Рахмановой²². В 2022 году интересную работу представила Василиса Александровна Александрова: письма М.-Д. Кальвокоресси к Финдейзену частично опубликованы [1] и, думается, что эта работа будет продол-

¹⁷ Финдейзен Н.Ф. Музыкальные очерки и эскизы: сб. ст. I. «Фиделио» Бетховена. II. Увертюра «Кориолан» Бетховена. III. Садко. Музыкальная картина для оркестра Н.А. Римского-Корсакова. IV. Пиковая дама Чайковского. V. Э. Григ. Музыкально-характеристический очерк. VI. «Князь Игорь» Бородин. VII. Сюжет «Фауста» в музыке. 1916–1917 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 440. 304 с.

¹⁸ Бертельс Е.Э. Н.Ф. Финдейзен и Комиссия по изучению народной музыки. Ленинград. 18 окт. 1928. Рукопись и машинопись // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2178–2179. 12 л.

¹⁹ Преображенский А.В. Памяти Н.Ф. Финдейзена, выдающегося знатока и ценителя старинной русской музыки. Копия рукой Э.Ф. Финдейзена. 1928 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2180. 15 л.

²⁰ Тюнеев Б.Д. Воспоминания о Н.Ф. Финдейзене. Одесса, 1932. Машинопись // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2181. 27 л.

²¹ Шеффер П.Н. Памяти Н.Ф. Финдейзена. 1928 г. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2182. 2 л.

²² Письма Н.Ф. Финдейзена к С.В. Смоленскому см.: Русская духовная музыка в документах и материалах: сборник. С.В. Смоленский и его корреспонденты. Т. VI. Кн. 2 / подгот. текста, вступ. ст., коммент. М.П. Рахмановой; науч. консультант А.А. Наумов. М.: Знак, 2010. С. 782–794.

жена²³. Вспомним, что он и сам призывал своих коллег к единению в работе.

Краткий обзор возможных направлений научных изысканий показывает, что наследие Н.Ф. Финдейзена, которое стало

основательной базой для последующего развития музыковедения, и сегодня остаётся сокровищницей фактов, идей и тем для гуманитарной науки будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова В.А. Письма М.Д. Кальвокоресси Н.Ф. Финдейзену (1924–1927). К проблеме международных музыковедческих контактов // История отечественной культуры в архивных документах: сборник статей. Вып. 3 / сост. и отв. ред. Е.А. Михайлова; ред. Л.Н. Сухоруков. СПб.: Российская национальная библиотека, 2022. С. 141–190.
2. Космовская М.Л. Дневники Н.Ф. Финдейзена и материалы «Русской музыкальной газеты» о Первой мировой войне // Вопросы истории. 2016. № 3. С. 69–89.
3. Космовская М.Л. История музыкальной культуры в наследии Н.Ф. Финдейзена. Курск: Курск. гос. ун-т, 2006. 308 с.
4. Космовская М.Л. Музыкальная археология и палеография как учебные дисциплины: из опыта работы Н.Ф. Финдейзена в 1920-е годы // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года / ред.-сост. Г.Р. Консон. М.: Согласие, 2017. С. 503–521.
5. Космовская М.Л. Наследие Н.Ф. Финдейзена. Монография. Курск: Курский государственный педагогический университет, 1997. 201 с.
6. Римский-Корсаков А.Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Л.: ГПБ, 1938. 112 с.
7. Финдейзен Н.Ф. Из моих воспоминаний. Рукописные памятники. Вып. 8. СПб.: РНБ, 2004. 252 с.

Об авторе:

Космовская Марина Львовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры музыкального образования и исполнительства, Курский государственный университет (3050000, г. Курск, Россия), член Союза композиторов России. **ORCID: 0000-0001-9533-2806**, KosmovskayaML@outlook.com

REFERENCES

1. Aleksandrova V.A. Pis'ma M.D. Kal'vokoressi N.F. Findeyzenu (1924–1927). K probleme mezhdunarodnykh muzykovedcheskikh kontaktov [Letters of M.-D. Calvocoressi to N.F. Findeisen (1924–1927). To the problem of international musicological contacts]. *Istoriya otechestvennoy kul'tury v arkhivnykh dokumentakh: sbornik statey. Vypusk 3* [History of National Culture in Archival Documents: collection of articles. Vol. 3]. Compiled by E.A. Mikhailova; edited by L.N. Sukhorukov. St. Petersburg: Rossiyskaya natsional'naya biblioteka, 2022, pp. 141–190.
2. Kosmovskaya M.L. Dnevnik N.F. Findeyzena i materialy «Russkoy muzykal'noy gazety» o Pervoy mirovoy voyne [Diaries of N.F. Findeizen and materials of the “Russian Musical Gazette”

²³ Вторая статья В.А. Александровой с письмами М.Д. Кальвокоресси к Н.Ф. Финдейзену за 1911–1914 годы принята к печати в сборнике Российской национальной библиотеки: История отечественной культуры в архивных документах Вып. 4 / сост. и отв. ред. Е.А. Михайлова; ред. Л.Н. Сухоруков. СПб.: Российская национальная библиотека, 2023.



about the First World War]. *Voprosy istorii* [Questions of History]. 2016, No. 3, pp. 69–89.

3. Kosmovskaya M.L. *Istoriya muzykal'noy kul'tury v nasledii N.F. Findeyzena* [History of Musical Culture in the Heritage of N.F. Findeizen]. Kursk: Kurskiy gosudarstvennyy universitet, 2006. 308 p.

4. Kosmovskaya M.L. Muzykal'naya arkheologiya i paleografiya kak uchebnye distsipliny: iz opyta raboty N.F. Findeyzena v 1920-e gody [Musical Archaeology and Palaeography as Academic Disciplines: from the experience of N.F. Findeizen in 1920th]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom. Paralleli i vzaimodeystviya: sbornik trudov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 23–28 aprelya 2017 goda* [History of Arts in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad. Parallels and interactions: Proceedings of the International Scientific Conference on 23–28 April 2017]. Editor-compiler G.R. Konson. Moscow: Soglasie, 2017, pp. 503–521.

5. Kosmovskaya M.L. *Nasledie N.F. Findeyzena. Monografiya* [Legacy of N.F. Findeisen. Monograph]. Kursk: Kurskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 1997. 201 p.

6. Rimskiy-Korsakov A.N. *Muzykal'nye sokrovishcha rukopisnogo otdeleniya Gosudarstvennoy publichnoy biblioteki imeni M.E. Saltykova-Shchedrina* [Musical Treasures from the Manuscript Department of the State Public Library named after M.E. Saltykov-Shchedrin State Public Library]. Leningrad: Gosudarstvennaya publichnaya biblioteka, 1938. 112 p.

7. Findeyzen N.F. *Iz moikh vospominaniy. Rukopisnye pamyatniki. Vypusk 8* [From my Memoirs. Manuscript monuments. Issue 8]. St. Petersburg: Rossiyskaya natsional'naya biblioteka, 2004. 252 p.

About the author:

Marina L. Kosmovskaya, DrSci (Arts), Professor at the Musical Education and Performing Department, Chief Researcher of the Research Laboratory of Music and Computer Technologies, Kursk State University (3050000, Kursk, Russia), Member of the Composers' Union of Russia. **ORCID: 0000-0001-9533-2806**, KosmovskayaML@outlook.com





В.А. ШАПИЛОВ

*Казахская национальная консерватория
им. Курмангазы, г. Алматы, Республика Казахстан
ORCID: 0009-0003-2810-9884*

К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков

На основе сведений из специальной литературы в статье предпринимается попытка дать характеристику основных четырёх типов фуги западноевропейских романтиков. Стилизованный, лирический, концертный и программный типы фуги анализируются с точки зрения специфики содержания, тематизма и формообразования.

Стилизованный тип фуги рассматривается как предварительный этап формирования неоклассицизма, ставшего одним из основных художественных направлений в музыке XX века. В лирическом типе фуги наиболее полно выражается характерное для романтиков стремление к выражению внутреннего мира человека, поэтому этот тип фуги можно определить как фугированную лирическую миниатюру. В концертном типе фуги наиболее полно развиваются традиции симфонизации, установленные в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена. Также этот тип фуг отмечен признаками большей свободы формообразования и блестящего концертного стиля, отражающего расцвет виртуозного инструментального исполнительства XIX века. Программная фуга сформировалась на основе характерной для романтиков идеи синтеза искусств. Программность в данном типе фуги интерпретируется в широком смысле, поэтому программные фуги представлены не только в инструментальной музыке, но и в вокально-сценических произведениях. Стилизовое своеобразие программной фуги проявляется прежде всего в свободе формообразования, которое в большей мере определяется спецификой содержания.

Каждому из охарактеризованных основных типов фуги западноевропейских романтиков присущи специфические качества содержания и формообразования, свидетельствующие о стилевой целостности исследуемых явлений. Также в рассмотренной типологии достаточно полно отражаются основные стилевые тенденции эпохи романтизма.

Ключевые слова: полифония, типы фуг, музыка XIX века, стиль в музыке, музыкальная композиция, симфонизм, программность в музыке.

Для цитирования / For citation: Шапилов В.А. К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 64–72.
DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.064-072

**VITALY A. SHAPILOV***Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Republic of Kazakhstan**ORCID: 0009-0003-2810-9884*

To the Subject of the Fugue Typology of Western European Romantics

On the basis of information from the specialized literature, the article describes the main four types of fugue of Western European romantics. The stylized, lyrical, concert and program types of the fugue are analyzed from the point of view of the content, themes and form formation specifics.

The stylized type of fugue is considered as a preliminary stage in forming neoclassicism, which has become one of the main artistic trends in the music of the 20th century. The lyrical type of fugue most fully expresses the characteristic desire of romantics to express the inner world of a person, therefore this type of fugue can be defined as a fugue lyrical miniature. In the concert type of fugue, the traditions of symphonization, established in the music of the late period of L. Beethoven's work, develop most fully. Also, this type of fugues is marked by signs of greater freedom of shaping and a brilliant concert style, reflecting the flowering of virtuoso instrumental performance of the 19th century. The program fugue was formed on the basis of the idea of the synthesis of arts, characteristic for the Romantics. Programming in music in this fugue type is interpreted in a wide sense, so program fugues are presented not only in instrumental music, but also in vocal and stage works. The stylistic peculiarity of the program fugue is manifested primarily in the freedom of form formation, which is largely determined by the specifics of the content.

Each of the described main types of fugue of Western European romantics contains specific qualities of content and form formation, indicating the stylistic integrity of the studied phenomena. Also, the described typology quite fully reflects the main stylistic tendencies of the Romantic epoch.

Keywords: polyphony, types of fugues, music of the 19th century, style in music, musical composition, symphonism, programming in music.

Классический инвариант фуги, окончательно сформированный в эпоху барокко в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, становится стилевым эталоном для композиторов последующих эпох. Особенно это заметно в произведениях следующей исторической эпохи венских классиков. Фуги Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена (его раннего и зрелого периодов творчества) сохраняют типологические свойства этой формы предшествующей эпохи и также характеризуются «моносемантичностью» [7], композицией репризного типа с тональным развитием в пределах первой степени родства и обычно небольшими масштабами, возникающими на основе традиционного пони-

мания фуги как камерной инструментальной формы.

Принципиальные изменения семантики и формообразования начинаются в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена, открывшего новый исторический этап *симфонизации фуги*. Концентрируя в себе черты стиля больших оркестровых произведений, и в первую очередь симфоний, симфонизм (Б.В. Асафьев) проявляется в ряде признаков, среди которых для барочной фуги принципиально новыми выступают: значительное увеличение масштабов композиции и усложнение её внутреннего строения, «полисемантичность» [7], особое значение полифонической техники и преобладание разработоч-

ности над экспозиционностью с выходом тонального развития за пределы первой степени родства.

В эпоху Романтизма начатый Л. Бетховеном процесс стилевого обновления фуги продолжается, и в музыке XIX века формируется достаточно разноплановая панорама стилевых вариантов фуги, которые во многом обладают типологическими свойствами, в отличие от более индивидуальной практики применения этой формы, сложившейся в музыке XX века¹. В соответствии с имеющимися в специальной литературе сведениями фугу западноевропейских композиторов-романтиков представляют следующие основные стилевые типы: стилизованный [7]², лирический, концертный и программный [4, с. 225–230]³.

Стилизованный тип фуги был обусловлен развитием исторического мышления, активно себя проявлявшего в философии и науке начиная с XVIII века и ко времени романтиков ставшего естественным свойством произведений различных видов искусств. Признаки стилизации классического барочного стиля в фугах этого типа проявляются разнопланово на основных уровнях организации музыкального произведения: от синтаксиса с тематизмом, имеющим характерные жанровые основы (токатта, сарабанда), неоднородную структуру ядра и развёртывания⁴, скрытое многоголосие, интонационное содержание (риторические фигуры *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, *interrogatio* и др.), до особенностей композиционного строения, принципиально отличающегося от радикальных стилевых вариантов фуг романтиков также сознательной ориентацией на

барочный инвариант репризной «моносемантической» формы, имеющей тональную основу в пределах первой степени родства с небольшим значением интермедий (Мендельсон Ф. Прелюдия и фуга ор. 35, № 3; Шуман Р. Семь пьес в форме фугетт ор. 126, № 4; Шуман Р. Фуга на имя «Bach», ор. 60, № 2 и др.).

Именно в «стилизованном» типе фуги наиболее ярко проявляется типичное для музыки XIX века «возрождение логических принципов более ранних эпох, в особенности эпохи барокко» [8, с. 71], что позволяет рассматривать эти произведения как предварительный этап формирования неоклассицизма, приобретшего в XX веке значение одного из основных художественных направлений в творчестве И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Казеллы и др. Отмеченная В.П. Варунцом «намеренность подражания старинному образцу» [1, с. 11] служит главным признаком, отличающим стилизацию от неоклассицизма. Историческая значимость этого типа романтической фуги определяется особым пиететом композиторов перед творчеством И.С. Баха, музыка которого приобрела всемирную известность благодаря целенаправленной деятельности ведущих музыкантов того времени, в первую очередь Ф. Мендельсона и Р. Шумана, отмеченные произведения которых отчасти воспринимаются как проявление просветительских устремлений.

Второй *лирический тип* фуги эпохи Романтизма отличается в первую очередь особенностями содержания, представляющего наиболее типичную для этого художественного направления образную сферу субъективной лирики, выражающей «не-

¹ Показательно, что основой классификации фуг XX века могут выступать такие факторы, как образное содержание [2].

² Определение С.С. Коробейникова [7].

³ Определения Т.Н. Дубравской [4, 225–230].

⁴ Однородные структуры тем в стилизованной фуге романтиков также встречаются: Мендельсон Ф. Фуга ор. 7, № 5; Шуман Р. Фуга на имя «Bach», ор. 60, № 3; Франк С. Прелюдия, фуга и вариация (h-moll) и др. Но использование фугированного тематизма с традиционной неоднородной структурой более показательно в плане стилизации.



посредственное эмоциональное излияние, интимное настроение момента» [5, с. 184]. *Этот тип* фуги обладает в первую очередь ярко выраженными стилевыми особенностями тематизма, для которого характерна жанровая основа элегической песенности с признаками романса, оперного ариозо, нередко отмеченных вальсообразным движением. Вполне закономерна опора на однородную структуру темы и использование мелодии вокального типа, в которой активно применяются романтические интонации вопроса, томления, возникающие на основе дезальтераций хроматических ступеней лада, скачков на широкие интервалы, «мягких» медиантовых каденций в окончаниях фраз. Темы фуг лирического типа (пример 1 а, б, в).

Тематизм этих фуг имеет ярко выраженные гомофонные черты, проявляющиеся в расположении кульминации ближе к окончанию тем, их относительно большой протяжённости и достаточно полной степени выражения основного образа, в отличие от афористической эскизности барочных фугированных тем. Все эти стилевые черты были достаточно новыми и свидетельствовали о начале нового этапа активного взаимодействия полифонии и гомофонии.

Композиция лирических фуг также ориентируется на классический гомофонный стиль, принципиально не отличаясь от типа «тонально-развивающейся фуги» (А.Н. Должанский) И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, и поэтому обнаруживает сходство с построением стилизованной фуги. Типично преобладание репризной трёхчастной фор-

мы с характерным ладово-контрастным варьированием темы в пределах тональностей первой степени родства на этапе развития. Но в отличие от стилизованной фуги, в преобладающей «моносемантичности» содержания проявляется не устремлённость к формированию максимально объективированного тезиса, а романтическая семантика сосредоточенности на лирическом состоянии героя. Показательна в этом плане трактовка отдельных технических приёмов, используемых для развития темы и традиционных для стиля барочной фуги. Так, начало репризы Фуги № 1, ор. 72 Р. Шумана отмечено стреттными проведениями, которые традиционно направлены на итоговое утверждение темы на основе наибольшего насыщения голосов фактуры её интонациями, но в этом утверждении присутствует эффект «остановленного мгновенья», восторженного состояния романтического героя в его стремлении к идеальному. Основным средством лирического замедления течения времени выступает проведение темы в ритмическом увеличении, образующем контрапункт с её основ-

Пример 1а.

Р. Шуман. Четыре фуги ор. 72.
Фуга № 1, тема



Пример 1б.

Р. Шуман. Четыре фуги ор. 72.
Фуга № 3, тема



Пример 1в.

Ф. Шопен.
Фуга a-moll, тема



ным вариантом в виде сложной стретты (пример 2).

Концертный тип фуги западноевропейских романтиков формируется в русле продолжения стилевой линии развития симфонизированной фуги позднего периода творчества Л. Бетховена. Отмеченные ранее признаки симфонизма (значительные масштабы композиции, «полисемантичность» сюжета, преобладание работочности над экспозиционностью и др.) в этом типе фуги претворяются в условиях романтического стиля, с характерными для него содержанием, значительными образными контрастами, свободой формообразования, хроматизированной ладотональной организацией и признаками блестящего концертного стиля, отражающего расцвет виртуозного инструментального исполнительства XIX века.

Тематизм этого типа фуг также обладает ярко выраженными гомофонными свойствами, проявляющимися в большой протяжённости, положении кульминации в конце темы, полноте выражения образа и отчётливом делении на мотивы, изначально предназначенными для дальнейшего разработочного развития. Показательны также черты квадратности и применение гомофонных мелодико-синтаксических структур [9, с. 142], например, дробления с замыканием в темах финала Фантазии «Скиталец» Ф. Шуберта и Фуги на хорал “Ad nos, ad salutarem undam” Ф. Листа. Вместе с тем в соответствии с нормами позднеромантического стиля возможно проявление значительной тональной неопределённости в условиях хроматически напряжённых ладовых отношений, как в Фуге на тему ВАСН Ф. Листа. Тему этой фуги можно считать

Пример 2.

Шуман Р. Четыре фуги оп. 72.
Фуга № 1, начало репризы



Пример 3.

Лист Ф.
Фуга на тему ВАСН, тема



одним из предшественников додекафонной серии, примеры которых приводит Э. Денисов [3, с. 483–485]. Из двенадцати хроматических тонов в мелодии используются десять, но незначительное ощущение тональности сохраняется благодаря тому, что элементы темы (ядро и развёртывание) начинаются с самых устойчивых – I и V ступеней лада (пример 3).

Для формообразования концертной фуги романтиков характерно возрастание масштабов композиции и усложнение её внутреннего строения. К примерам наиболее протяжённых форм можно отнести две фантазии и фуги для органа Ф. Листа – на хорал “Ad nos, ad salutarem undam” и на тему ВАСН. Две части малого полифонического цикла объединяются в «контрастно-составную форму» [10], обладают монотематическим единством и выстраиваются по принципу «слитно-вариационной формы» [11] с варьированием жанрово-характерного типа, предполагающим высокую степень образного контраста развиваемого тематического материала, который достигает кардинального переосмысления своего содержания – ламентного, скерцозного, героического и др., подчиняясь логике сквозного симфонического развития. По этим признакам органные циклы фантазий и фуг Ф. Листа приближаются



к его симфоническим поэмам, выступая показательным примером единства стиля композитора. Интонационное и тематическое единство частей служит одним из специфических свойств малого полифонического цикла романтиков и получит последующее развитие в творчестве других композиторов XIX и XX веков (Танеев С. Прелюдия и fuga *gis-moll*, op. 29; Шостакович Д. Прелюдия и fuga *e-moll*, op. 87; Щедрин Р. Прелюдия и fuga *gis-moll* и др.).

Другой характерный пример концертной фуги в составе трансформированной циклической формы можно найти в Прелюдии, хорале и фуге (*h-moll*) С. Франка, произведении, соединившем в себе черты малого полифонического и сонатного цикла. Так же, как в органных фантазиях и фугах Ф. Листа, части этого произведения объединяются в контрастно-составную форму, обладают интонационным и тематическим единством, а fuga выступает кульминационным итогом всего развития. Тема фуги имеет признаки стилизованной арии ламенто (риторические фигуры *passus duriusculus*, *suspiratio*). Композиция выстраивается в виде масштабной трёхчастной формы с динамизированной репризой, в которой генеральная кульминация образуется после совместных проведений темы фуги и темы хорала из второй части. Этот тематический синтез служит основой трансформации основного образа фуги, тема которой обретает этическую силу и драматический потенциал после романтически истончённой ламентной интроспекции экспозиционного изложения.

Другой характерной чертой стиля концертных фуг выступает свобода фактурной организации, которая характерна для интермедий, нередко контрастирующих полифонической фактуре проведений темы признаками гомофонии, аккордо-

вого склада, свободного фигурационного изложения и др. и приобретающих признаки блестящего концертного стиля. Показательно в этом плане включение в композицию фуги С. Франка интермедийного раздела “Come una cadenza” («Наподобие каденции»), выполняющего роль виртуозной каденции концертного типа, имеющей традиционное предрепризное положение.

Развитие традиций фуги позднего периода творчества Л. Бетховена проявляется также в симфонизации хоровой фуги, характерным образцом которой служит первая часть “Requiem et Kyrie” из «Реквиема» (op. 5, 1837) Г. Берлиоза. Влияние инструментального симфонического стиля проявляется практически во всех сторонах музыкальной организации этой фуги: в масштабной композиции, построенной в сложной трёхчастной форме (с признаками трио в средней части) с динамизированной репризой; в «полисемантической» содержания, в которое свободно вводятся резкие образные контрасты как между основными элементами фуги (темы, противосложения и др.), так и в построении сюжета, сквозное развитие которого основано на традиционной для симфонизированных фуг образной трансформации тематизма от лирической статики к драматической динамике; в особой роли оркестра, большой состав которого имеет равноправное значение с хоровыми партиями.

Программная fuga (четвёртый тип) сформировалась на основе характерной для романтиков идеи синтеза искусств. Программность в данном типе фуги интерпретируется в широком смысле, предполагающем использование в музыке широкого круга немusical элементов – «слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п.» [6, с. 21]. Поэтому программные фуги представлены не только в инструментальной музыке, но и в вокально-сценических произведениях. По причине большей

определённости и конкретности содержания данного типа фуг, их разновидности могут отличаться особенностями образности. По этому признаку в литературе определяются фуги, воплощающие битву, поединок, погоню, образы скорби, философские размышления, скерцозные образы [4, с. 228].

Стилевое своеобразие программной фуги проявляется прежде всего в свободе формообразования, которое в большей мере определяется спецификой содержания. Поэтому нередко нарушаются ранее обычно неизменные нормы строения, такие как правила экспонирования темы или ориентация на определённый тип композиции. В симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза Интродукция (*h-moll*) живописует битву представителей враждующих родов Монтекки и Капулетти. Стремительность боевого порыва персонажей не оставляет места для традиционной устойчивости и размеренности экспозиционных проведений темы – в первой части фуги содержится всего три проведения темы и преобладает интермедийный материал, насыщенный ладотональными контрастами и разработочной секвентностью. В средней части формы традиционное ладотональное развитие темы выступает в роли фона для нового материала в партиях тромбонов в виде удержанного противосложения, выражающего высший уровень боевой решимости. Резким контрастом на развивающем этапе формообразования следует новый раздел, соответствующий переломному моменту в развитии сюжета – вмешательству Герцога. В его гневной отповеди центральное место занимают проведения темы (также в звучании тромбонов) в далёких тональностях

и в значительном ритмическом увеличении. После такого контраста реприза значительно сокращается, содержит фрагментарные проведения темы, тихую динамику, доминантовый органнй пункт, которые создают картину пристыженных участников сражения, постепенно расходящихся с поля битвы.

Несмотря на обилие контрастов и непропорциональность композиции, контуры классической репризной трёхчастности в фуге из Интродукции симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза сохраняются благодаря тонально-тематическому единству крайних частей формы⁵. Более радикально построена фуга из оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» (II акт, сцена № 7), представляющая собой сквозную тонально разомкнутую (*G-dur – Fis-dur*) форму, типичную для строения оперных сцен композитора⁶. Приоритет непрерывности и естественности развития драматического действия здесь также свидетельствует о преобладании программного содержания над формальной логикой строения традиционной фуги.

Каждый из охарактеризованных основных четырёх типов фуги западноевропейских романтиков содержит специфические качества содержания и формообразования, свидетельствующие о стилевой целостности исследуемых явлений. Также в рассмотренной типологии достаточно полно отражаются основные стилевые тенденции эпохи Романтизма, отмеченные Л.Л. Крупиной [8, с. 71] в качестве преобладающих ракурсов исследования музыки этого времени. Стилизованный тип фуги, как уже отмечалось, демонстрирует «возрождение логических принципов более ранних эпох, в особенности эпохи барокко». В лириче-

⁵ В ещё большей степени непропорциональна трёхчастная репризная форма фуги (8 т. + 55 т. + 36 т.) в сцене поединка главного героя и Макдуфа в опере «Макбет» Дж. Верди (парижская редакция, V акт, № 24. Сцена и битва). Экспозиция данной фуги содержит всего два проведения темы.

⁶ Такой же тональной разомкнутостью и большой свободой формообразования отличается фуга из второй части «Данте-симфонии» Ф. Листа.



ском типе фуги классическое формообразование свидетельствует о преемственности стиля композиторов XIX века по отношению к эпохе венского классицизма и вместе с тем содержит существенные отличия в особенностях тематизма и способах его развития в связи с «концепционным изменением общего мироощущения». Традиция симфонизации фуги, как и других музыкальных форм и жанров, установленная в музыке позднего периода творчества Л. Бетховена, получает интенсивное продолжение в концертной фуге, приобретающей черты поэмной композиции свободного типа с признаками стиля виртуозного исполнительства. Программная фуга развивается в русле характерной для романтиков идеи синтеза искусств и в наибольшей степени отмечена романтической спецификой в плане индивидуализации выбора средств музыкальной выразительности.

Подобно любой типологии, указанные типы фуги не предполагают строгих разграничений, поскольку в музыкальной

практике можно обнаружить лишь преобладающие стилевые направления, и нередко проявляются признаки взаимодействия основных типов. Стилизованная фуга может содержать элементы симфонизации в виде драматической трансформации образа темы, значительных контрастов между элементами фуги (Мендельсон Ф. Прелюдия и фуга ор. 35, № 5; Шуман Р. Фуга ор. 72, № 2), и напротив, в фуге концертного типа тематизм может принимать интонационные и структурные черты стилизованной фуги (Франк С. Прелюдия, хорал и фуга; Лист Ф. Фуга на тему ВАСН). В этих случаях в намеренной стилизации баховской фуги явно или исподволь прорывается творческая индивидуальность, а в новациях периодически открываются традиционные истоки, которые служат отправной точкой исканий композиторов-романтиков, и способствуют формированию в художественном сознании XIX века новой исторической перспективы, сохраняющей своё значение в искусстве последующего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
2. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 225 с.
3. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: сб. ст. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
4. Дубравская Т.Н. Полифония: учеб. для высшей школы. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. 360 с.
5. Конен В.Дж. К проблеме «Бетховен и романтики» // Конен В.Дж. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1975. С. 171–197.
6. Конен В.Дж. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
7. Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма. На примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 161 с.
8. Крупина Л.Л. Эволюция фуги: учеб. пособие по курсу полифонии. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
9. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.

10. Протопопов В.В. Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962, № 9. С. 33–37.
11. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.

Об авторе:

Шапилов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (050000, Алматы, Республика Казахстан), **ORCID: 0009-0003-2810-9884**, shapilov08@mail.ru

REFERENCES

1. Varunts V.P. *Muzykal'nyy neoklassitsizm. Istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism. Historical sketches]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.
2. Vasiruk I.I. *Khudozhestvenno-soderzhatel'nye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov posledney trety XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Artistic and Content Peculiarities of the Fugue in the Works of Russian Composers of the Last Third of the XX Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 225 p.
3. Denisov E.V. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the Problems of Modern Composer's Technique]. *Muzyka i sovremennost': sbornik statey. Vypusk 6* [Music and the Present: collected works. Vol. 6]. Moscow: Muzyka, 1969, pp. 478–525.
4. Dubravskaya T.N. *Polifoniya: uchebnik dlya vysshey shkoly* [Polyphony: Textbook for High School]. Moscow: Akademicheskii Proekt; Al'ma Mater, 2008. 360 p.
5. Konen V.Dzh. K probleme «Betkhoven i romantiki» [To the Problem of “Beethoven and Romanticism”]. Konen V.Dzh. *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Kohnen W.J. Etudes on Foreign Music]. 2nd edition revised. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 171–197.
6. Konen V.Dzh. *Teatr i simfoniya* [Theatre and Symphony]. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
7. Korobeynikov S.S. *Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma. Na primere proizvedeniy F. Mendel'sona i M. Regera: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The 19th century fugue in the stylistic context of musical romanticism. In The Example of Works by F. Mendelssohn and M. Reger: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2001. 161 p.
8. Krupina L.L. *Evolutsiya fugi: uchebnoe posobie po kursu polifonii* [The Evolution of Fugue: manual for polyphony course]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2001. 188 p.
9. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Structure of Musical Pieces: manual]. 2nd revised edition. Moscow: Muzyka, 1979. 536 p.
10. Protopopov V.V. Kontrastno-sostavnye formy [Contrastive Composite Forms]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1962. No. 9, pp. 33–37.
11. Protopopov V.V. *Ocherki iz istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental Forms from the 16th to the Beginning of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.

About the author:

Vitaly A. Shapilov, PhD (Arts), Associate Professor at the of Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, (050000, Almaty, Republic of Kazakhstan), **ORCID 0009-0003-2810-9884**, shapilov08@mail.ru

О.С. БУЛАНКИНА

*Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0009-0007-9797-6016*

В.В. Андреев и формирование народно-оркестрового инструментального стиля

В центре исследования – формирование стилевых признаков оркестрового народно-инструментального искусства, в рамках деятельности музыкальных коллективов В.В. Андреева – сначала балалаечного ансамбля, затем Великорусского оркестра. Формирующиеся компоненты нового инструментального стиля были не столько опытно-результативными, сколько *a priori* предустановленными. Присутствующие в сознании этого музыканта и энтузиаста художественные установки затем уже реализовывались в экспериментальной работе над конструкцией инструментов и их звучанием, в процессе совершенствования исполнительских приёмов, в ходе репетиционной, дирижёрской практики.

Помещённые в статье примеры творческого погружения Андреева в природу народно-инструментального исполнительства, в историю музыкальных инструментов и теорию их конструирования служат аргументами его целенаправленной работы по выработке народно-оркестрового стиля. С одной стороны, природа этого стиля уходит вглубь традиций народного инструментального исполнительства, с другой – в область утвердившихся представлений XIX века о характере профессионального искусства, настойчиво осваивающего национально-самобытные формы выражения. В самом общем плане творческую музыкально-стилевую установку В.В. Андреева можно было бы обозначить как стремление к гармоничному соединению двух российских музыкальных субкультур: народной и профессионально-академической. В качестве важнейшей составляющей стилевой установки музыканта названа забота об усилении песенного и концертного начал в итоговом инструментальном звучании коллектива.

Ключевые слова: Оркестр русских народных инструментов (ОРНИ), национальные музыкальные инструменты, инструментальный стиль, оркестровый стиль, В.В. Андреев.

Для цитирования / For citation: Буланкина О.С. В.В. Андреев и формирование народно-оркестрового инструментального стиля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 73–84. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.073-084

OKSANA S. BULANKINA

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0009-0007-9797-6016

V.V. Andreev and Forming the Folk-Orchestral Instrumental Style

The center of the study there is the formation of orchestral folk instrumental art stylistic features, within the framework of V.V. Andreev's musical ensembles activities, at first the balalaika ensemble and then the Velikorusskiy orchestra. The emerging components of the new instrumental style were not so much experiential-resulting as a priori pre-determined. The artistic dispositions presented in the mind of this musician and enthusiast then were already realized in the experimental work on the construction of instruments and their sound, in the process of improving the performing techniques, in the course of rehearsal and conducting practice.

The examples of Andreev's creative immersion into the nature of folk-instrumental performance, the history of musical instruments and the theory of their construction placed in the article serve as arguments for his purposeful work on the development of the folk-orchestral style. On the one hand, the nature of this style goes deep into the traditions of folk instrumental performance, and on the other one, into the area of established 19th century notions about the nature of professional art, insistently mastering national-sounding forms of expression.

In the most general terms, creative musical and stylistic orientation of V.V. Andreev's creative stylistic approach could be described as an aspiration to harmoniously combining two Russian musical subcultures: the folk and the professional-academic ones. The most important component of the musician's stylistic stance is the concern for strengthening the song and concerto elements in the ensemble's final instrumental sound.

Keywords: Orchestra of Russian Folk Instruments (ORFI), national musical instruments, instrumental style, orchestral style, V.V. Andreev.

Возникновение в последней четверти XIX века ансамбля, затем оркестра русских народных инструментов явилось закономерным следствием предшествующего развития российской культуры. Уже с конца XVIII века потребность полномасштабного её развоя в сторону национальной самобытности оказалась доминирующей для общества. Интенсивно растущее национальное самосознание детерминировало художественное контрдвижение от уже ассимилировавшегося к этому времени языка европейской профессиональной культуры к новым формам выражения, идущим от национальных традиций. Музыкальная история XIX столетия даёт многочисленные убедительные свидетельства станов-

ления и расцвета русской музыкальной школы академического направления. Симфонические шедевры М.И. Глинки, проникнутые народным духом, обозначили новые тенденции симфонизма. Подобную установку российской музыкальной культуры можно было бы охарактеризовать как движение «академического искусства к народному»: профессиональное искусство овладевало национальным интонационным материалом. С появлением в 1888 году оркестра русских народных инструментов – поначалу ещё «Кружка любителей игры на балалайках» – можно говорить о возникновении поворотного культурно-исторического явления, предложившего новый вектор взаимодействия двух российских субкультур: «от народ-



ного искусства к профессиональному». В формировании этой стойкой и широкоохватной тенденции российской культуры увидел смысл своей жизни Василий Васильевич Андреев.

Цель статьи видится в выявлении *стилевых признаков* народно-оркестрового искусства, формировавшихся в процессе практической и одновременно творческой работы В.В. Андреева по организации ансамбля/оркестра русских народных инструментов. Историко-биографические факты приводятся в качестве аргументов поэтапного освоения стиливых компонентов искусства ОРНИ. В стиливой направленности видится специфика настоящего исследования, его отличие от большого количества работ исторического плана, посвящённых Андреевскому коллективу [8, 9, 17, 27]. В качестве методологических ориентиров статьи следует назвать труды А.М. Веприка [3, 4], Е.В. Назайкинскогo [11], М.И. Имханицкого [5, 6, 7, 8], Ф.В. Соколова [23], а также самого В.В. Андреева [1, 2].

Уже первые успешные выступления Андреевского коллектива свидетельствуют о том, что в стиливом плане его искусство сформировалось достаточно быстро, в короткие исторические сроки. Это стало возможным потому, что у инициаторов нового художественного движения изначально имелись определённые представления о его стиле: образной и интонационной основе, тембровой специфике, композиционно-драматургических принципах музыкального изложения, развития и так далее. Во многом такие представления были выработаны предшествующим поколением музыкантов (первая половина XIX столетия), творивших в русле общенациональной культурной волны, наце-

ленной на утверждение национальной самобытности русской профессиональной музыки.

По сути, В.В. Андреев инициировал *альтернативную художественно-стилевую тенденцию*, направленную на возведение исконно национальных музыкальных традиций в ранг профессиональных. Такая цель актуализировала, по крайней мере, две группы задач. Первая – выбор и совершенствование избранных инструментов с точки зрения их художественного взаимодействия в ансамблевом и оркестровом звучании. Вторая – расширение художественно-исполнительских возможностей инструментов без нарушения их исконной формы и тембра. В совокупности их можно назвать центростремительными, формирующими главное русло жизненного замысла В.В. Андреева и первостепенными в плане выработки принципов национально-оркестрового стиля.

В своей творческой, организаторской и научно-критической деятельности Андрееву приходилось преодолевать устойчивые вековые предрассудки, бороться за изменение общественного статуса национальных инструментов, за искоренение пренебрежительного отношения к попыткам «соединить балалайку и фрак» (выражение музыкальной критики начала XX века) [см.: 5, с. 18]. Существовали и иные аспекты его деятельности – организационные, направленные на популяризацию народных инструментов, на создание системы массового обучения игре и производству инструментов¹, а также творческие, связанные с активной концертной работой. Приводимые ниже факты будут хронологически совпадать как с годами жизни и деятельности Андреева, так и с этапами возникновения и становления

¹ К примеру, в своей работе 1904 года «Великорусский оркестр и его значение для народа» В.В. Андреев акцентирует такую задачу своей работы: «Заполнить народный досуг в самых широких размерах занятием музыкой, ввести в самую жизнь народа, в его обиход, один из благороднейших видов искусства» [5, с. 140]

оркестрового коллектива нового типа – оркестра русских народных инструментов.

I этап: выбор инструментария, его техническое и художественное совершенствование

Для определения инструментальной основы будущего ансамбля, затем оркестра у Андреева оказался довольно ограниченный выбор. Домра и гудок к этому времени практически исчезли, а у гуслей, с их, безусловно, специфичным колоритом, был узкий диапазон образно-жанрового перевоплощения и ансамблевого функционирования. Гусли хорошо поддерживали фактуру сопровождения, но практически не могли вести мелодию, тем более в ансамбле. Настроить несколько гуслей в унисон представлялась задачей технически трудновыполнимой, а стандартизация этого инструмента (по форме, размерам, количеству струн и строю) – организационно громоздкой. Но главное – необходимые технические преобразования гуслей могли повлечь за собой искажение природной основы, темброво-стилевой узнаваемости, их соответствия сложившемуся темброобразу. Что касается гармонии, то Андреев исключил её из области своей перспективной разработки как инструмента: а) исторически не русского национального, а западного, б) принципиально не коллективного, полнотой своей фактуры (как и бытующая в ту пору шарманка) заменяющего ансамблевое звучание в рамках одного тембра. Поэтому оставалась балалайка – инструмент, ещё популярный в народе, ярко и прочно ассоциированный с образами русского сельского быта. Вдобавок это был единственный народный инструмент, пригодный для ансамблево-оркестрового звучания.

Сам Андреев с детства хорошо владел несколькими инструментами. Вспо-

миная свои сельские музыкальные впечатления, он писал, что песня и балалаечный наигрыш на всю жизнь определили его любовь к русской народной музыке [см.: 1]. Однако по настоянию матери (Софьи Михайловны) он начинает учиться игре «на подходящих инструментах» [23, с. 6]. С 1879 по 1882 год он берёт уроки скрипки у известного петербургского скрипача Н.В. Галкина (ученика Л.С. Ауэра). Скрипичный опыт сказался в будущем, при прояснении задач совершенствования и реконструкции старинных русских инструментов. Они должны были иметь исходный *потенциал дальнейшего улучшения*, обладать достаточной *мягкостью тембра*, *певучестью* для разножанрового использования, а также *чистотой строя* – возможностью для ансамблевого использования.

Много позже, в статье «Как мне пришла мысль заняться усовершенствованием балалайки», Андреев вспоминал яркую и темпераментную игру крестьянского музыканта Антипа, извлекающего из инструмента огромное звуковое и образное богатство [см.: 5, с. 8]². Эта встреча сподвигла Андреева работать над исполнительской техникой, изучать приёмы игры на балалайке. Особенно важным было осознание, что в балалайке, помимо исключительной способности к передаче народных плясовых песен, таятся большие *песенно-вокальные* возможности. Перед молодым музыкантом возникли серьёзные препятствия, связанные с конструктивным несовершенством инструмента: во-первых, балалайка не имела ладов (вместо них были передвижные жильные навязки, заменяющие лады); во-вторых, она обладала слишком слабым звуком. Эти недостатки ограничивали исполнительскую технику, обедняли возможности музыкального развития народных мелодий.

² Встреча Андреева с народным музыкантом произошла в 1883 году.



Не менее плодотворной была встреча с балалаечником А.С. Пасхиным – исполнителем русских народных песен, которая ещё раз убедила Андреева в богатой мелодической природе инструмента, определила новые горизонты совершенствования инструмента³. По совету А.С. Пасхина Андреев заказывает более совершенную балалайку, отличающуюся новыми пропорциями кузова, тщательностью отделки и материалом (балалайка была сделана из хорошего выдержанного дерева), что придавало инструменту чистый и приятный тон.

Двигаясь к своей цели, Андреев изучает законы акустики, знакомится с отечественными и зарубежными работами по истории изготовления музыкальных инструментов, собирает образцы кустарных балалаек из различных областей России. Вскоре уже со своими чертежами он едет к петербургскому мастеру В.В. Иванову для изготовления новой балалайки. В результате совместной работы получилась *концертная* балалайка, которая, как казалось Андрееву, «буквально *пела под пальцами*» [23, с. 21]. Её кузов, сделанный из гулкового горного клёна, позволил расширить динамический диапазон от тончайшего пианиссимо до мощного форте. В этом варианте были уже достигнуты такие художественно-стилевые намерения Андреева, как *невучесть* инструмента, его *концертная репрезентативность* и *расширенный динамический диапазон*. При этом балалайка сохраняла свою исконно национальную тембровую специфику.

С именем петербургского мастера Ф.С. Пасербского был связан следующий

этап конструктивных изменений балалайки (конец 1885 – начало 1886 года). Весной 1887 года на свет появляется пятиладовая диатоническая балалайка [8, с. 53].

Этапными можно считать первые публичные выступления Андреева, которые состоялись 21 ноября и 9 декабря 1886 года в Концертном зале Павловой и в зале Благородного собрания 23 декабря 1886 года. Успех имел незамедлительные подтверждения в петербургских газетах [12]. Помимо факта восторженного приёма музыканта из отзывов следует, что Андреев уже пользуется балалайкой хроматического типа, которой предрекают серьёзную музыкальную будущность⁴. Впрочем, звучали и критические высказывания, отвергающие «музыкальную правоспособность» балалайки [23, с. 31–32].

В интересах пропаганды возрождённого инструмента Андреев пишет самоучитель «Школа игры на балалайке», открывает класс обучения игре на инструменте. Столичная пресса всё чаще именует балалаечного виртуоза «отцом целой школы» или «отцом балалайки», организатором «семивзводной балалайки» [23, с. 33]. Под «семивзводной балалайкой» подразумевался «Кружок любителей игры на балалайках» в составе семи человек, организованный Андреевым. Совместная игра с учениками заставила серьёзно задуматься над созданием ансамбля. Эта мысль ещё более окрепла, когда он увидел, какой популярностью в концертном сезоне 1887 года пользовались многочисленные инструментальные кружки, в особенности «Кружок мандолинистов и гитаристов» Джинислао Париса, состоявший

³ Встреча Андреева с Александром Степановичем Пасхиным состоялась в 1884 году [см.: 2, с. 6].

⁴ «Под конец вечера был настоящий сюрприз – это наслаждение, воспринятое от игры – на чём бы вы думали ...? – на балалайке г. Андреева. Под пальцами этого артиста – смело даём ему это имя – простой инструмент совершенно заставляет забыть своё низменное происхождение. Закройте глаза, и вам покажется, что играет какой-нибудь дон Эстудианте на мандолине. И какая сила! Исполнение г. Андреевым хроматической гаммы указывает на положительную возможность разработать этот инструмент» [12]. Как отмечалось в газете, на инструменте исполнялись хроматические гаммы в верхнем регистре диатонической балалайки, именно там, где не было ладов. В данном случае Андрееву пригодились навыки скрипичного исполнительства.

из восемнадцати человек [13]. Задумывая ансамбль балалаечников, Андреев твёрдо верил в необходимость утверждения народно-инструментального исполнительства на профессиональной сцене, что в итоге должно было бы перерасти в альтернативный, так сказать, «народно-профессиональный» пласт музыкальной культуры, обладающий собственным художественным стилем.

II этап. Дальнейшее художественное и техническое совершенствование: движение к оркестру

С первых же шагов создания ансамбля возникла необходимость в инструментах, отличающихся между собой по размерам и регистру. По аналогии с существующими оркестровыми и ансамблевыми коллективами у народного ансамбля должно было быть деление инструментов на группы: одна группа, к примеру, вела бы сольную партию, другая – подголоски, третья – аккомпанемент и так далее. Совместно с Ф.С. Пасербским Андреев разрабатывает и создаёт *комплект ансамблевых инструментов*, состоящий из семи балалаек различных размеров. Их подробно в 1898 году описал участник «Кружка» Н.П. Штибер [см.: 28, с. 3].

В первый в России балалаечный ансамбль вошли любители балалаечного искусства, представители различных слоёв петербургского общества. Молодой руководитель предъявлял к своим ученикам достаточно высокие требования: совершенное исполнение партий каждым из участников и безупречный общий ансамбль. В таком составе под названием «Кружок любителей игры на балалайках» коллектив дебютировал 20 марта 1888 года в зале петербургского Кредитного общества. Именно здесь на первых концертах зарождались и формировались основные принципы ансамблевого исполнения рус-

ских народных песен, оттачивались художественные приёмы, складывался дирижёрский талант молодого музыканта. Из сохранившихся отзывов на концерты сегодня можно узнать как о программах исполняемых произведений, так и об отношении критики, предрекающей ансамблю большую будущность [см.: 23, с. 40].

После гастрольного «балалаечного путешествия» в конце апреля 1888 года коллектив стал рассматриваться уже как серьёзное художественное явление музыкальной жизни русского общества: «...Кружок сыгрался прекрасно, – писалось в одной из статей 1888 года. – Репертуар Кружка состоял, как и подобает балалайке, из разных фантазий на темы народных русских песен. В силу ли артистического чутья или в силу всестороннего изучения русской песни, автор аранжировок (всё тот же г. Андреев) выказал умение обращаться с русской песней *по-русски*. Его минор стремится обходиться без повышенной VII ступени, а лихие вариации на «Барыню» с их смелыми мелодическими поворотами на малую септиму – верная фотография народного песенного творчества. Всего, впрочем, интереснее вышла «Камаринская»... Сокращённое издание Глинки сделано умело и со вкусом; получилось нечто стройное и очень характерное...» [см.: 19, 20].

Приведённое высказывание примечательно тем, что несёт в себе, по сути, *стилевые характеристики*. Автор отмечает не просто детали с натуральным минором и широкими скачками, но пишет о воспроизведении русского духа – исполнении «русской песни *по-русски*», о «фотографической», то есть точной передаче национальной манеры исполнения. Примечательным в этом высказывании является ещё одно: несмотря на то, что к стилевому признаку ансамблево-балалаечного исполнения автор относит обращение к на-



родным русским песням («как и подобает балалайке»), он и симфоническое произведение Глинки также характеризует как «нечто стройное и очень характерное...». «Стройность» («художественное единство» [С.С. Скребков]) и «характерность» являются, как известно, едва ли не доминирующими стилевыми параметрами художественного явления. Подобные высказывания несут в себе важное свидетельство – осознание того, что в России формируется новое музыкально-стилевое явление: *«русское народно-инструментальное искусство письменной традиции»* (определение М.И. Имханицкого) [6, с. 11].

III этап. Зарубежная гастрольная поездка и осознание новых задач

В сентябре 1889 года в рамках Всемирной выставки состоялась гастрольная поездка «Кружка любителей игры на балалайках» в Париж, которая продлилась целый месяц, принесла коллективу большой успех и существенно упрочила его авторитет в самой России. Так, французский композитор Ж. Массне в своём письме к Андрееву восторженно отзывался о мастерстве исполнителей [см.: 5, с. 164]. Показательно, что французские музыканты увидели в балалайке инструмент, пригодный для воплощения серьёзных задач профессионального музыкального искусства. Об этом свидетельствует, в частности, такой любопытный факт, как открытие в 1892 году класса балалайки в Парижской консерватории. То есть русский национальный инструмент был оценён не просто как экзотика, но как специфический голос, способный встроиться в общую музыкальную культуру.

Одновременно гастрольная поездка выявила и проблемы. Главная из них – отсутствие музыкальной грамотности у исполнителей, что тормозило дальнейшее развитие ансамбля. Работа без партитуры

накапливала элемент дилетантизма. В период 1889–1891 годов (гастроли по России, новая поездка в Париж) Андреевский «Кружок» стал постепенно менять состав исполнителей, дополняя коллектив музыкантами со специальным образованием. Андреев приглашает Н.П. Фомина – композитора, теоретика, дирижёра (поначалу ещё студента Петербургской консерватории, ученика Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова и А.Г. Рубинштейна). Фомин добивается решительного обновления репертуара, добавляя к обработкам оригинальные сочинения и переложения. Музыкант привлёк к «Кружку» новых исполнителей из консерватории. В коллектив вошли виолончелисты В.А. Лидин и М.М. Вальяно, органист А.Ф. Тюрнер и другие.

Практические усилия Фомина в полной мере соответствовали идеям Андреева: нарождающееся музыкально-стилевое явление должно было обладать *гармоничностью и совершенством*. Для этого требовалось преодолеть недостатки, имеющиеся как в отношении качества инструментов, так и в «мастерстве» исполнения. Высказывавшие своё недовольство музыканты-самоучки в определённой степени были правы, обвиняя Фомина в «академизме». Андреевский коллектив вырабатывал свой собственный музыкальный стиль в направлении академическом. Пытаясь сохранить специфику народной культуры, Андреев и его сподвижники оттачивали принципы народно-оркестрового исполнительства *в концертном духе*, в рамках которого и возможен был переход от народно-инструментальной манеры исполнения к художественному стилю культуры. Направление поисков ощущали современники Андреева. Не случайно А.Г. Рубинштейн, побывав на одном из концертов «Кружка» в Тифлисе летом 1891 года, восторженно высказался:

«Вы внесли новый элемент в музыку» [28, с. 7]. Под «музыкой» основатель первой русской консерватории, безусловно, имел в виду область профессиональной музыкальной культуры, новое стилевое направление в ней.

Вновь прибывшие участники народного ансамбля привнесли новые художественные возможности. Наиболее существенная из них – усиление *песенно-мелодического* начала. Репертуар коллектива обогащается произведениями лирико-песенного строя. В обработках русских народных песен (особенно протяжных) Андреев и его помощники стали активно внедрять элементы подголосочности, хорошо слышимые на усовершенствованных инструментах.

К концу третьего этапа формирования оркестра общая тенденция развития коллектива неуклонно вела к увеличению его инструментального состава. Этого настоятельно требовали возросшие исполнительские возможности музыкантов, их стремление к *тембровому, фактурному обогащению* музыки, к *усилению роли песенного элемента*.

IV этап. Расширение инструментального состава. Формирование народно-оркестровой партитуры

Деятельность Андреева активизировала общекультурный интерес к истории русских музыкальных инструментов. Новые теоретические исследования помогают в деле совершенствования исполнительского коллектива. Андреев снова активно принимается за изучение русских и иностранных трудов по истории музыки, одновременно поручает своим друзьям и ученикам разыскивать и собирать по всем российским «захолустьям»

и «медвежьим углам» старинные народные музыкальные инструменты. Неоценимую помощь Андрееву в этом деле оказал учёный-археолог Н.И. Привалов, который принёс ему множество различных старинных русских народных инструментов, собранных во время поездок по России – балалайки, рожки, жалейки [19, 20].

Важно напомнить, что начиная с 1870-х годов всё чаще появляются исследования, посвящённые русским народным инструментам. Выходят в свет труды М.О. Петухова: брошюра «Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории» [15], статьи в журналах «Баян» [16], «Звезда» [17], «Нива» [14]. В 1889 году издаются три крупных исследования русского музыковеда и композитора А.С. Фаминцына⁵. В поле зрения Фаминцына оказываются и археологические данные, и старинные летописи, и фольклорные первоисточники (былины, сказания, песни), литературные труды древних летописцев. Характеристика музыкальных инструментов осуществляется в общем контексте их бытования в социуме и культуре: автор подчёркивает многовековую распространённость гуслей и домры у русского народа.

Именно А.С. Фаминцын опознал древний русский инструмент по тем фрагментам, которые обнаружил один из участников Андреевского «Кружка», С.А. Мартынов. Это был струнный инструмент с круглым кузовом и длинной шейкой – древнерусская народная домра. В руках Андреева оказался прообраз необходимого народного инструмента, который оказался прототипом новых усовершенствованных домр в изготовлении мастера-самородка С.И. Налимова (к тому времени он уже изготавливал концертные балалайки).

⁵ Названия книг А.С. Фаминцына: «Скоморохи на Руси» [26], «Гусли. Русский народный инструмент» [24], «Домра и сродные ей инструменты русского народа» [25].



Домра оказалась на вершине ожиданий Андреева. Она идеально подходила для решения таких задач, как *расширение тембрового состава* музыкального коллектива, уплотнение ансамблевого (практически – оркестрового) звучания, *повышение его мелодических возможностей*. Игра пёрышком (плектором) усиливала звук, придавала ему концертную яркость, а также давала возможность имитации *непрерывно льющегося певучего звуковедения*.

Немаловажное значение для Андреева имела и относительная простота изготовления домры. К концу лета 1996 года С.И. Налимов сделал по чертежам Андреева первые оркестровые разновидности инструмента: домру-приму, домру-альт, затем домру-бас. Усовершенствованный инструмент решал главную задачу, стоявшую перед Андреевым – внесение нового колористического элемента в звучание балалаечного ансамбля. И сколько бы в критической музыкальной публицистике ни называли домру «итальянизированной балалайкой» или «русифицированной мандолиной», этот инструмент вполне соответствовал характеру исполняемых на нём русских народных песен, передавал их специфику.

С введением домр и почти одновременно псалтыревидных гуслей⁶ Андреевский балалаечный коллектив буквально засверкал яркими красками, выгодно отличающимися его от других балалаечных ансамблей, и к осени 1896 года «Кружок любителей игры на балалайках» был, по инициативе Н.И. Привалова, переименован в «Великорусский оркестр» [см. 8 с. 90]. По своему происхождению все инструменты, входившие в этот оркестр, относились к средней и северной полосе

России, чем объяснялось понятие «великорусский». *Формирование инструментально дифференцированной партитуры, свойственной оркестру*, обосновывало другое понятие – «оркестр».

Безусловно, элементы оркестровой партитуры появились уже внутри балалаечного ансамбля, благодаря делению балалаек на виды – балалайка-альт, балалайка-бас, балалайка-контрабас. С появлением же домр и гуслей различные темброфактурные функции обрели достаточную полноту. Мелодическая, подголосочная, гармоническая линии могли переходить от одной группы инструментов к другой. Сложилась и приоритеты: домра тяготела к мелодической функции, гусли – к функции гармонического сопровождения. У группы балалаек совмещались и чередовались обе эти функции.

Разработанный строй домрово-балалаечного оркестра и первые художественные обработки внесли в репертуар и исполнительскую манеру нового коллектива ярко выраженный элемент профессионализма, дефицит которого ставил коллектив Андреева под серьёзный удар музыкальной критики. Первый концерт Великорусского оркестра в 1897 году прошёл с небывалым успехом. На следующий же день многие петербургские газеты поместили хвалебные рецензии, единодушно отмечая, что новому оркестру «выпадает успех в настоящем времени, но ещё больший в будущем» [22, с. 95].

Андреев продолжает обогащать состав оркестра. По рекомендации М.А. Балакирева вводит *бубен*, группу ударных инструментов пополняет *накрами* (род глиняных литавр). По совету Н.И. Привалова вводит народный инструмент *жалейку* (в народе

⁶ Довольно скоро, в 1898 году, на смену псалтыревидным диатоническим гуслиям Андреев вводит их усовершенствованную разновидность, так называемые «щипковые» гусли, имеющие хроматический строй [8, с. 91]. Такое название окончательно утвердилось позже, с 1913 года, когда произошло следующее их усовершенствование. Ближайший соратник Андреева Н.П. Фомин сконструировал и запатентовал «клавишные» гусли, в щипковом звукоизвлечении которых участвовали также однооктавная фортепианная клавиатура и демпферная система [7, с. 246].

её называли «брёлкой»), затем *свирель*, *ложки*, увеличивает *семейство домр* и, наконец, добавляет *звончатые гусли*. С введением звончатых гуслей комплектование состава Великорусского оркестра было закончено. Это произошло в 1913 году, за три месяца до двадцатипятилетнего юбилея артистической деятельности Андреева и созданного им оркестра.

К концу первого десятилетия XX века стало очевидно, что Великорусский оркестр – крупное художественное явление в культурной жизни России, обладающее собственным, национально ориентированным обликом. Сложился неповторимый, мгновенно узнаваемый тембробраз оркестра, определились жанровые приоритеты исполняемой музыки, сформировались профессионально выверенные, предназначенные для концертной практики состав и структура коллектива.

В.В. Андреевым были найдены и реализованы основополагающие стилеобразующие качества оркестра, связанные с усовершенствованным инструментальным составом. В инструментах оркестра, при сохранении их национальной характеристичности, в особой степени были усилены два выразительных качества: *яркость звучания*, направленная на поддержку *концертной функции* коллектива, и их *вокально-песенные возможности*, ориентированные на доминирующую песенную природу русской народной музыки в целом. В дополнение к ним возросшие технические возможности инструментов и усиление исполнительского мастерства музыкантов довершили тот гармоничный синтез фольклорной и академической традиций, в котором дух народно-национальной культуры получил высокое художественное воплощение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев В.В. О Великорусском оркестре (Письмо в редакцию) // Новое время. 1902, № 9422.
2. Бекназаров Н.Г., Лачинов А.Н. Вступительная статья // Андреев В.В. Вальсы. М.: Музгиз, 1955. С. 3–9.
3. Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Сов. композитор, 1961. 453 с.
4. Веприк А.М. Трактровка инструментов оркестра. М.; Л.: Музгиз, 1948. 312 с.
5. Имханицкий М.И. В.В. Андреев Материалы и документы / сост., текстолог., подгот. и примеч. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986. 352 с.
6. Имханицкий М.И. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., общ. ред. и примеч. М.И. Имханицкого. М., 1985. 44 с.
7. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Рос. акад. муз. им. Гнесиных, 2018. 640 с.
8. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 190 с.
9. Лавришин В.И. Формирование и развитие оркестрового исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области: дис... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2015. 240 с.
10. Максимов Е.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов (исторические очерки). М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.
11. Назайкинский Е.В. Стил и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
12. Петербургская газета. 1886, № 353.
13. Петербургский листок. 1897, № 11.
14. Петухов М.О. Гусли // Нива. 1888, № 33.



15. Петухов М.О. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. СПб., 1884. 248 с.
16. Петухов М.О. Нечто о наших народных музыкальных инструментах // Баян. 1888, № 1.
17. Петухов М.О. Усовершенствование балалайки // Звезда. 1888, № 13.
18. Полевая М.В. Просветительская деятельность В.В. Андреева в контексте общественного движения России конца XIX – начала XX вв.: дис... канд. исторических наук. М., 2007. 320 с.
19. Привалов Н.И. Русские традиции. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды, 1903–1915 гг. В 2 ч. Ч. 1 / сост. и общ. ред. В.А. Бунцев. СПб., 2015. 350 с.
20. Привалов Н.И. Русские традиции. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды, 1903–1915 гг. В 2 ч. Ч. 2 / сост. и общ. ред. В.А. Бунцев. СПб., 2017. 275 с.
21. С.К. Концерт на балалайках // Русские ведомости. 1888, № 119.
22. Создатель Великорусского оркестра Андреев В.В. в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / ред.- сост. А.В. Тихонов. СПб.: Союз художник. 2002. 223 с.
23. Соколов Ф.В. В.В. Андреев и его оркестр. Л., 1962. 156 с.
24. Фаминцын А.С. Гусли: русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890. 223 с.
25. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. СПб., 1891. 148 с.
26. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. 223 с.
27. Шабунина О.М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис... канд. искусствоведения. М., 2019. 280 с.
28. Штибер Н.П. В.В. Андреев. М.: Музыка, 1998. 116 с.

Об авторе:

Буланкина Оксана Сериковна, доцент кафедры народных инструментов, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия),
ORCID: 0009-0007-9797-6016, bulankina22@mail.ru

REFERENCES

1. Andreev V.V. O Velikorusskom orkestre (Pis'mo v redaktsiyu) [On the Velikorousian Orchestra (Letter to the Editors)]. *Novoe vremya* [New Time]. 1902, No. 9422.
2. Beknazarov N.G., Lachinov A.N. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory Article]. Andreev V.V. *Val'sy* [Andreev V.V. Waltzes]. Moscow: Muzgiz, 1955, pp. 3–9.
3. Veprik A.M. *Ocherki po voprosam orkestrovyykh stiley* [Essays on Orchestral Styles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 453 p.
4. Veprik A.M. *Traktovka instrumentov orchestra* [Interpretation of Orchestra Instruments]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1948. 312 p.
5. Imkhanitskiy M.I. *V.V. Andreev Materialy i dokumenty* [V.V. Andreev Materials and Documents]. Compilation, textology, preparation and notes by B. Granovsky. Moscow: Muzyka, 1986. 352 p.
6. Imkhanitskiy M.I. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Compilation, editorial and notes by M.I. Imkhanitskii. Moscow, 1985. 44 p.
7. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of performance on Russian folk instruments]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2018. 640 p.
8. Imkhanitskiy M.I. *U istokov russkoy narodnoy orkestrovoy kul'tury* [At the Origins of Russian Folk Orchestral Culture]. Moscow: Muzyka, 1987. 190 p.
9. Lavrishin V.I. *Formirovanie i razvitie orkestrovogo ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh v Chelyabinskoy oblasti: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya* [Formation

and development of orchestral performance on Russian folk instruments in the Chelyabinsk region: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2015. 240 p.

10. Maksimov E.I. *Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov (istoricheskie ocherki)* [Orchestras and Ensembles of Russian Folk Instruments (historical sketches)]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

11. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.

12. *Peterburgskaya gazeta* [Petersburg Newspaper]. 1886, No. 353.

13. *Peterburgskiy listok* [Petersburg Sheet]. 1897, No. 11.

14. Petukhov M.O. Gusli [Gusli]. *Niva* [Niva]. 1888, No. 33.

15. Petukhov M.O. *Narodnye muzykal'nye instrumenty muzeya Sankt-Peterburgskoy konservatorii* [Folk Musical Instruments of the St. Petersburg Conservatory Museum]. St. Petersburg, 1884. 248 p.

16. Petukhov M.O. *Nechto o nashikh narodnykh muzykal'nykh instrumentakh* [Something About Our Folk Musical Instruments]. *Bayan* [Bayan]. 1888, No. 1.

17. Petukhov M.O. *Usovershenstvovanie balalayki* [Improvement of Balalaika]. *Zvezda* [Star]. 1888, No. 13.

18. Polevaya M.V. *Prosvetitel'skaya deyatel'nost' V.V. Andreeva v kontekste obshchestvennogo dvizheniya Rossii kontsa XIX – nachala XX vekov: dissertatsiya... kandidata istoricheskikh nauk* [Enlightenment activities of V.V. Andreev in the context of the social movement of Russia in the late XIX – early XX centuries: Dissertation for the Degree of Historical Sciences]. Moscow, 2007. 320 p.

19. Privalov N.I. *Russkie traditsii. Muzykal'no-etnograficheskie issledovaniya. Izbrannye trudy, 1903–1915 godov. V 2 chastyakh. Chast' 1* [Russian Traditions. Musical and Ethnographic Studies. Selected works, 1903–1915. In 2 parts. Part 1]. Compilation and general editorial by V.A. Buntsev. St. Petersburg, 2015. 350 p.

20. Privalov N.I. *Russkie traditsii. Muzykal'no-etnograficheskie issledovaniya. Izbrannye trudy, 1903–1915 godov. V 2 chastyakh. Chast' 2* [Russian Traditions. Musical and Ethnographic Studies. Selected works, 1903–1915. In 2 parts. Part 2]. Compilation and general editorial by V.A. Buntsev. St. Petersburg, 2017. 275 p.

21. S.K. *Kontsert na balalaykakh* [Concerto on Balalaikas]. *Russkie vedomosti* [Russkiye Vedomosti]. 1888, No. 119.

22. *Sozdatel' Velikorusskogo orkestra Andreev V.V. v zerkale russkoy pressy (1888–1917 gody)* [The Creator of the Great Russian Orchestra Andreev V.V. in the Mirror of the Russian Press (1888–1917 years)]. Compiled by A.V. Tikhonov. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2002. 223 p.

23. Sokolov F.V. *V.V. Andreev i ego orkestr* [V.V. Andreev and His Orchestra]. Leningrad, 1962. 156 p.

24. Famintsyn A.S. *Gusli: russkiy narodnyy muzykal'nyy instrument* [Gusli: Russian Folk Musical Instrument]. St. Petersburg, 1890. 223 p.

25. Famintsyn A.S. *Domra i srodnye ey instrumenty russkogo Naroda* [Domra and Related to It Instruments of Russian People]. St. Petersburg, 1891. 148 p.

26. Famintsyn A.S. *Skomorokhi na Rusi* [Skomorokhi in Russia]. St. Petersburg, 1889. 223 p.

27. Shabunina O.M. *Vasiliy Vasil'evich Andreev: kontsertnaya deyatel'nost' v kontekste russkoy muzykal'noy estrady kontsa XIX – nachala XX veka: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya* [Vasily Vasilievich Andreyev: Concert Activities in the Context of Russian Musical Variety of the Late XIX – Early XX Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 280 p.

28. Shtiber N.P. *V.V. Andreev* [V.V. Andreev]. Moscow: Muzyka, 1998. 116 p.

About the author:

Oksana S. Bulankina, Associate Professor at the Folk Instruments Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0007-9797-6016**, bulankina22@mail.ru



А.Я. СЕЛИЦКИЙ

*Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

Лебединая песня Николая Каретникова. По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии

Вторая камерная симфония Николая Каретникова (1930–1994) дождалась мировой премьеры лишь в июне 2021 года и вызвала большой интерес музыкальной общественности. Сочинение, оставшееся незавершённым, подготовил к премьере известный дирижёр Игорь Блажков, которого связывали с композитором многие годы творческой и личной дружбы. Родоначальником жанра выступил А. Шёнберг, в своей Первой камерной симфонии (1906) радикально сокративший исполнительский состав и продолжительность звучания музыки. Московский мастер, остававшийся до конца дней убеждённым последователем нововенской школы, 12-тонового метода композиции, наследует и этой шёнберговской традиции. Будучи симфонией камерной, произведение по сути является симфонией в полном смысле, о чём свидетельствует глубина художественного обобщения, яркая идейная концепция, динамичность и целеустремлённость развития. Драматургия произведения остро конфликтна. Конкретизировать содержание противоборствующих образов помогают аналогии с театральными партитурами Каретникова, в первую очередь, балетом «Крошка Цахес». В обобщённом плане центральный конфликт истолковывается как противостояние несвободы и свободы, а это – одна из центральных идей всего творчества Каретникова. Конфликт развёртывается на всём протяжении формы и на самых последних тактах разрешается победой позитивных сил. Цель статьи – осмыслить произведение в нескольких аспектах: теоретико-аналитическом (с точки зрения тематизма, формы, драматургии); историческом – на фоне истории жанра, в ряду иных жанров наследия Каретникова, в контексте позднего творчества автора.

Ключевые слова: Камерная симфония, оркестровый состав, конфликтная драматургия, додекафония, Шёнберг, Веберн, Блажков.

Для цитирования / For citation: Селицкий А.Я. Лебединая песня Николая Каретникова. По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 85–96. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.085-096

ALEXANDER Ya. SELITSKY

*Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

Nikolay Karetnikov's Swan Song. Following the Second Chamber Symphony World Premiere Footsteps

The Second Chamber Symphony by Nikolai Karetnikov (1930–1994) did not receive its world premiere until June 2021 and aroused great interest in musical community. The composition, which remained unfinished, was prepared for the performance premiere by the well-known conductor Igor Blazhkov, who had creative and personal friendship with the composer over the years. The founder of the genre was A. Schoenberg, who in his First Chamber Symphony (1906) radically shortened the performing staff and the duration of the music. The Moscow master, who until his death remained a staunch follower of the New Vienna school, the composition 12-tone method, also took after this Schoenberg tradition. Being a chamber symphony, the work is essentially a symphony in the full sense of the word, as it is evidenced by the depth of artistic generalization, a bright ideological concept, dynamism and purposefulness of developing. The dramaturgy of the work is a cutely conflicting. Analogies with theatrical scores by Karetnikov, first of all, with the ballet “Kroshka Tsakhes” help to concretize the content of the opposing images. In general, the central conflict may be interpreted as a confrontation between unfreedom and freedom, and this is one of the main ideas of Karetnikov's entire creative work. The conflict unfolds throughout the form and is resolved by the victory of positive forces in the very last bars.

The purpose of the article is to comprehend the composition in several aspects: theoretical and analytical (in the view of thematics, form, dramaturgy); historical – against the background of the genre history, in a number of other genres of Karetnikov's heritage, in the context of the author's late creative work.

Keywords: Chamber symphony, genre, orchestral composition, conflict dramaturgy, dodecaphony, Schoenberg, Webern, Blazhkov.

В июне 2021 года в Рахманиновском зале Московской консерватории силами ансамбля «Студия новой музыки» в расширенном составе была представлена мировая премьера Второй камерной симфонии Николая Каретникова (1930–1994). Завершить произведение композитор не успел, оставив доведённую до конца сокращённую партитуру (так называемый дирекцион, где партии всех инструментов изложены на трёх нотоносцах в строе *до*) и полную партитуру, в которой остались не оркестрованными последние 24 такта, а также серийную таблицу – неза-

менное подспорье при редактировании и корректуре рукописи. Закончил работу и подготовил её к премьере известный дирижёр Игорь Блажков – рыцарь и апостол новой музыки, имеющий также большой опыт реконструкции старинных западноевропейских партитур. Музыканты дружили ещё с начала 1960-х годов, неоднократно встречались, состояли в переписке [3, с. 229, 276, 289]. Дирижёру посвящён Концерт для духовых инструментов, исполнен им и записан; маэстро считает Вторую камерную симфонию сочинением выдающимся, Каретникова – «очень боль-



шим композитором», который «из всех советских композиторов владел оркестром лучше других» [9, с. 6].

Вечер был организован Фондом Николая Каретникова, планировался к 90-летию со дня его рождения, но антиковидные ограничения отодвинули дату почти на целый год. Программа носила броское название «ТРИконструкция» и включала три образца камерной симфонии – разновидности, рождённой в XX веке: опус Каретникова окружали камерные симфонии Арнольда Шёнберга (Первая, 1906) и Джона Адамса (1992). Вписать главное произведение концерта в пунктирно обозначенную историю жанра, притом в разномациональных её воплощениях (Европа – Россия – США), нельзя не признать плодотворной идеей организаторов. Особенно «говорящим» оказалось соседство Первой камерной симфонии Шёнберга, главы нововенской школы, духовную связь с которой Каретников не терял всю жизнь, – и его собственной Второй.

Думается, такую «перекличку» – почти через целый век – одобрил бы и сам российский приверженец шёнберговского метода, который, как заметила В. Холопова, практиковал скрытые посвящения: так, пьесы Каретникова для фортепиано помечены опусами 11, 23 и 25, что соответствует нумерации фортепианных циклов Шёнберга; аналогично Первая камерная симфония ор. 21 оказалась своеобразным посланием Веберну, его «симметричному» опусу [10, с. 80]. Уместно напомнить, что Эдисон Денисов считал желательным исполнение своих сочинений в одной программе с Шёнбергом: «Моё Струнное трио нужно играть со Струнным трио А. Шёнберга» [5, с. 36].

Проект широко анонсировался, собрал зал и вызвал отклики в печати авторитетных музыкальных критиков [1; 6]. Вторая камерная симфония Каретникова стала, наконец, спустя почти 30 лет, фактом музыкальной жизни. Её исследование в контексте истории жанра и творческого пути композитора является целью данной статьи.

Как известно, жанр камерной симфонии возник на пересечении двух встречных тенденций – проникновении черт камерности в симфонию и симфонизации камерных сочинений, при том, что эти жанры изначально связаны парадоксальными отношениями взаимопритяжения и взаимоотталкивания. Поэтому в одних случаях камерная симфония ближе симфонии, в других – камерному ансамблю. Здесь многое зависит от таких измеряемых величин как *инструментальный состав* и *время звучания*. Важна и точка отсчёта – практика позднего романтизма, доведшая соответствующие показатели до экстремальных, как в Восьмой симфонии Малера или «Песнях Гурре» Шёнберга. Именно Шёнберг первым ощутил необходимость создать альтернативу гигантомании, в том числе – собственной. Вследствие кардинальных сокращений указанных параметров исполнитель наделялся ролью солиста, но число строчек в партитуре оставалось в принципе тем же, только теперь каждый оркестровый тембр был представлен – в пределе – одним инструментом.

Сопоставим количественные характеристики анализируемого сочинения с его предшественницей в творчестве Каретникова и аналогичными образцами жанра, созданными нововенцами, в диалоге с которыми московский мастер состоял¹ (см. с. 88).

¹ Ограничиваемся названными образцами, хотя фактически их гораздо больше. Из зарубежных композиторов к интересующему нас жанру обращались, в частности, И. Стравинский и Д. Мийо, из советских – Б. Тищенко, Э. Мирзоян, Ю. Фалик, К. Караев, Б. Чайковский, М. Вайнберг. И сами авторы, и музыкальная наука и критика относили к камерной симфонии весьма широкий круг явлений.

Каретников. Первая камерная симфония (1968)	29 участников: 10 духовых инструментов (2 флейты, 2 валторны, остальные по одному: гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, труба, бас-тромбон), 2 группы ударных, клавесин, 15 струнных	13 мин.
Каретников. Вторая камерная симфония (1994)	36 участников: 14 духовых инструментов (полный набор деревянных и медных без тубы – все по 2) ² , 3 группы ударных, рояль, 18 струнных	13 мин.
Шёнберг. Первая камерная симфония (1906)	15 участников: флейта, гобой, англ. рожок, 2 кларнета в разных строях, бас-кларнет, фагот, контрафагот, 2 валторны, 5 струнных (традиционный квинтет)	22 мин.
Шёнберг. Вторая камерная симфония (1939)	22 участника: по 2 флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы (без ударных), не менее 10 струнных (удвоенный квинтет)	21 мин.
Веберн. Симфония (1928)	9 участников: кларнет, бас-кларнет, 2 валторны, арфа, струнные (без контрабаса)	10 мин.

Сравнение выявляет несколько любопытных закономерностей. Вслед за Шёнбергом, Каретников во второй раз обращается к жанру после большого перерыва и несколько сдвигает, условно говоря, отметку звуковой массы по шкале координат «ансамбль – симфония» от большей камерности к меньшей: число участников возрастает, клавесин заменён роялем, звенящие ударные – стучащими. Как видно, избранные составы репрезентируют все группы и практически все инструменты большого симфонического оркестра. Продолжительность звучания остается такой же, как и в Первой камерной (13 минут). Конечно, совпадение с точностью до минуты – случайность, вряд ли автор сознательно ограничивал себя именно таким хронометражем. Любопытно однако, что и две камерные симфонии Шёнберга примерно равны по этому показателю (22 и 21 минута соответственно), однако у нововенца длительность в полтора раза выше. Напрашивается вывод, что для Каретникова хронометраж определяет принадлежность сочинения к жанру *камерной* симфонии в большей степени, чем номенклатура оркестра: он расширяет и усиливает инструментальный состав, но сохраняет сжатость во времени. Даже

Квартет, Квинтет и Концерт для струнных длятся дольше. Однако ни по данному параметру, ни по составу инструментов композитор не стремится к веберновскому сверхлаконизму (10 минут, 9 участников).

Вторая камерная стала настоящей *симфонией* не только и не столько потому, что у неё увеличилось число исполнителей, и состав инструментов приблизился, таким образом, к полному оркестру. Главное здесь – глубина художественного обобщения, яркая идейная концепция, динамичная и целеустремлённая драматургия, в основе которой лежат интонационно-тематические контрасты и конфликты. В этом отношении (не в стилевом!) для Каретникова всегда была важна традиция Бетховена – Чайковского – Шостаковича. С такой точки зрения его камерные сочинения и 1960–1970-х и 90-х годов не менее показательны, несмотря на краткость, нежели собственно симфонические: таковы Квартет (16 минут), Большая концертная пьеса для фортепиано (11 минут), Скрипичная соната (8 минут).

Форма произведения не поддаётся однозначному определению, хотя разделы ясно разграничены, а в их следовании про-

² Использованных инструментов больше, чем исполнителей: как принято, один музыкант играет на кларнете и бас-кларнете, на тромбоне и бас-тромбоне.



слеживаются черты сонатности. Не менее очевидны и признаки рондо. В сохранившемся черновике письма неустановленному адресату, написанному в период работы над сочинением, композитор указывает: «одночастная форма со скерцо на месте эпизода перед репризой или в начале репризы» [4]. Неслучайно от уточнения структуры «одночастной формы» автор уклонился. Всё-таки наиболее адекватным представляется понимание формы как родно-сонатной с преобладанием сонатных закономерностей. Дискутироваться может аналитическая трактовка второго (дополнительного) проведения

главной партии в экспозиции, которое в теории музыкальной формы выступает отличительным признаком рондо-сонаты. Его можно счесть и началом разработки, но такому толкованию мешает относительная развёрнутость раздела (19 тактов), сопоставимая с экспонированием главной и побочной партий (26 и 18 тактов соответственно), тогда как внутренние разделы разработки либо короче (14, 10, 6, 2, 12 тактов), либо построены на взаимодействии элементов обеих партий.

Структурные особенности Симфонии наглядно иллюстрирует следующая таблица³:

Раз- делы формы	ЭКСПОЗИЦИЯ					РАЗРАБОТКА						РЕПРИЗА- КОДА	
	ГП 1	СП	ПП 1	ЗП	ГП 2	(ГП + ПП)	(ГП)	(ПП)	(ГП)	(ГП + ПП)	Эпизод (скерцо)	ГП	ПП
Такты	1–26	27– 30	31– 48	49– 52	53– 71	72–84 (13)	85–95 (11)	96– 101 (6)	102– 105 (4)	106– 123 (18)	124–184	185– 212	213– 214

Остродраматический характер произведения задан уже с первых секунд звучания главной партии⁴. Как и в зрелых «больших» симфониях, Третьей и Четвертой, она состоит из ряда элементов. Ярко очерчен первый из них – мощный импульс к последующему развороту формы: напряжённые маркировано-синкопированные аккорды с детально выписанной микрофразировкой, динамикой и штрихами (струнные, рояль). Мгновенно распознаются и другие фирменные знаки стиля Каретникова: резко акцентированное *снятие* звука или аккорда, обращённый пунктирный ритм. Остальные составляющие элементы темы могут показаться не столь выразительными, но такое впечатление обманчиво: несмотря на предельную сжатость, они несут определенную

Пример 1.

Н. Каретников. 2-я симфония



семантическую нагрузку, каждый получит развитие, словно на него наведут увеличительное стекло. Таковы прежде всего трели и репетиции у валторны и трубы (пример 1).

Уточнить содержание жёсткого, неприятного мира этой темы помогут аналогии с другими произведениями Каретникова, в первую очередь, театральными. Начальные аккорды близки характеристике Цахеса (балет «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»⁵) – злобного уродца, ставшего

³ В разделе «Разработка» во второй строке таблицы в скобках указывается тематический материал соответствующего отрезка.

⁴ Тема изложена в трёхчастной форме; середина – тт. 13–18.

⁵ Подробнее о балете см. монографию автора «Николай Каретников: Выбор судьбы» [7, с. 113–119].

символом грубой силы, давящей всё живое, и Нерона (опера «Мистерия апостола Павла») – циничного убийцы, олицетворяющего в опере мировое зло. Двухзвучный мотив шестнадцатых *staccato*, который поначалу представляется лишь дополнением к аккордовой фразе, впоследствии обособляется⁶, звучит в восходящем и нисходящем движении, у разных инструментов, но почти всегда – в интервалах малой секунды, большой септимы и малой ноны и приобретает относительно самостоятельное значение резкого «укола с рикошетом».

Трель и репетиция будут в дальнейшем появляться как в связке, так и порознь. Оба элемента также отнюдь не нейтральны в образном отношении. Трели здесь – не украшение и не способ продления звука (у духовых и у струнных в искусственном продлении звука нет необходимости). Согласно наблюдениям Р. Берберова, который описал самые разные, даже противоположные выразительные возможности трели, здесь на первый план выступает «процесс насильственной дезактивации, ограничения, торможения», «трепет стремления к движению и „бие-ние протеста“ против „тенёт“ секунды, мешающей звукам вырваться на волю» [2, с. 248]. Репетиции (равными мелкими длительностями и ускоряющиеся), по аналогии с «Мистерией», а также с Четвёртой симфонией и Квинтетом, воспринимаются как символ смерти⁷.

Итак, несмотря на отчётливый контраст составляющих, главная партия представляет собой единое конструктивное целое и единый образ высшего порядка: гру-

Пример 2.

Н. Каретников 2-я симфония

Пример 2а.



Пример 2с.



Пример 2б.



бое насилие и его холодное мертвящее дыхание.

В полном соответствии с классической традицией, в главной партии содержатся мотивы, предвосхищающие побочную партию: квартовый скачок сигнального типа и (во втором предложении) вскрик в объёме дуодецимы с завершающей его ламентозной нисходящей малой секундой. Так зарождается главная образная оппозиция произведения, которая полностью проявит себя в противопоставлении главной и побочной партий.

Как известно, в сонатных аллегро XVIII–XX веков контраст главной и побочной партий вовсе не означает их «враждебности» по отношению друг к другу. Чаще всего лирическая побочная партия наделена другой функцией: переключает внимание, переводит «действие» в иной план, а конфликтность достигается именно внутренней напряжённостью и активным развитием ведущего образа главной партии. В рассматриваемом сочинении мы имеем дело именно с *конфликтом главной и по-*

⁶ Тт. 26–29 (связующая партия), 49–52 (заключительная).

⁷ С той же семантикой – неотвратимости конца – подобные ритмические фигуры используются классиками XX века: В. Лютославским в «Траурной музыке», Д. Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии.

бочной партий. Начало побочной – выход на сцену протагониста. Театральные ассоциации возникают произвольно, в силу выпуклости контраста и осязаемой пластической выразительности музыки, и о них будет сказано ниже.

Побочная партия внутренне более монолитна, преобладают интонации одного типа – широкоинтервальные волевые фразы, с намёком на маршевость. Мотивы легко взлетают и ниспадают, в безудержном порыве преодолевая диапазон, превышающий две октавы, перебрасываются от одного инструмента к другому, охватывая всё пространство оркестрового звучания – от флейты и скрипки до фагота и виолончели (примеры 2a, 2b, 2c).

Здесь аналогия напрашивается сама собой: единственный положительный герой «Крошки Цахеса», гонимый, но не сломленный поэт, мечтатель и смельчак Бальтазар (напомним, он не поддаётся массовому гипнозу, в который погрузился весь город, видя в мерзком ничтожестве Цахесе красавца, наделённого всеми мыслимыми достоинствами). Подобного рода тематизм сложился у Каретникова ещё до балета по Гофману, встречается в ряде инструментальных сочинений, но именно в «Крошке Цахесе» получил законченную персонафикацию и при каждой новой встрече с ним он воспринимается как носитель «бальтазаровского начала».

Таким образом, темы главной и побочной партий олицетворяют противостояние *несвободы и свободы*. Основные этапы развёртывания конфликта видятся следующим образом.

Каждый из шести разделов разработки – его новый поворот и новая фаза противоборства. Разделы эти разновелики (см. форму-схему, с. 89); динамику формы можно усмотреть в «кривой» изменения их масштабов: сначала они по-

следовательно сжимаются (13 тактов, 11, 6, 4), а затем резко расширяются (18, 61). Две образно-тематические сферы активно взаимодействуют – резко сопоставляются, сталкиваются в одновременности. Разворачивается открытый поединок, кратковременный успех переходит от одной стороны конфликта к другой.

Первый раздел⁸ построен на трелях – одном из элементов контрдействия, но в ритмике и интервалике сферы побочной партии, носителя позитивного начала. Второй раздел содержит две наивысшие точки развития начальных «цахесовских» маркированных аккордов (тт. 85–86 и 93–95) в мощном туттийном звучании, поддержанном ударными. Но – многозначительная деталь, предвестие развязки – снятие аккорда происходит не на разгорающейся громкости, а на затухающей. В основе кратких третьего и четвёртого разделов лежит материал побочной и главной партий соответственно, но «бальтазаровские» мотивы крепнут (в частности, за счёт подключения медных), а «цахесовские» аккорды вновь истаивают на *diminuendo*. Более длительный пятый раздел отличается контрапунктическим соединением в разных голосах противоположных начал – тормозящего, идущего от главной партии (трели, педали), и активно-волевого, представленного побочной. Стремительное нарастание звучности приводит к новой кульминации «сферы насилия»: она ещё более оглушительна, но и более сжата (тт. 118–123) и завершается долгим ослаблением динамики.

Раздел, который композитор определил как «скерцо на месте эпизода перед репризой» (цитированное выше письмо [4]), фактически является полноправной частью разработки, так как в нём развивается экспозиционный тематизм. Однако часть эта – особая: во-первых, исходный

⁸ Диапазоны тактов указаны в схеме.

тематический материал дан в новом образном ключе, во-вторых, по масштабу она существенно превышает любой из других разделов формы, благодаря чему приобретает исключительное значение в драматургии и концепции целого.

«Бальтазаровский» тематизм поворачивается здесь какой-то шутовской стороной, наделяется чертами танцевальности (авторская ремарка *con grazie*) и столь же неожиданно, сколь и закономерно сближается с музыкальной характеристикой ещё одного любимого каретниковского персонажа – заглавного героя оперы «Тиль Уленшпигель», в ком композитор ценил замечательную способность сбрасывать иронией или шуткой трагичность ситуации. И, добавим, способность черпать в юморе силы для дальнейшей борьбы. Последняя же волна разработки – вся, от начала до конца – именно схватка противостоящих сил. Материал обеих интонационных сфер звучит в контрапункте: контрдействие (главная партия) представлено, главным образом, вариантами репетиций, ставших острее и ритмически, и благодаря сопровождающим их сухими, как выстрелы, «тычками» малого барабана и коробочек (пример 3), затем рояля, обнажающего здесь свою ударную природу.

На последних тактах фактура уплотняется до туттийной и форма «влетает» в репризу-код, начало которой – на аккордах главной партии – знаменует собой самую высокую кульми-

нацию и самый сокрушительный натиск сил зла. Но мощности хватает только на пять неполных тактов, затем оркестровая ткань редет, динамика резко падает, ритм смягчается. Словно лишившись стальной оболочки, аккорды звучат, пожалуй, даже жалобно и заканчиваются хриплым «выдохом» засурдиненных медных⁹. Полная аналогия с бесславным концом Цахеса! Он лишь виделся всемогущим, пока у него не вырвали волшебные волосы, и остался таким, каким и был рождён: оборотнем, крошечным чудовищем, уродливым карликом (пример 4).

Решающее событие драмы происходит на двух финальных тактах партитуры:

Пример 3.

Н. Каретников. 2-я симфония

Пример 4.

Н. Каретников. 2-я симфония

⁹ Инструментовка этих тактов принадлежит И. Блажкову.



усиливаясь, на неуклонном *crescendo*, вольно взлетают ввысь «балтазаровские» мотивы (краткий отблеск скерцо под занавес!), чтобы завершиться громогласным унисоном фортиссимо на звуке «ми». «Чистый» унисон встречался ранее в Квинтете и нёс аналогичный выразительный смысл – образ активного волеизъявления, неколебимой силы духа. Но то было самое начало сочинения, первоимпульс драматургии, общая же художественная концепция была совершенно иной, трагической. Следует обратить внимание на этот прием, ибо в додекафонной музыке унисон – средство сильнодействующее, поэтому финальные три восьмые ноты – событие, возвещающее безусловную победу позитивного начала. Подобным образом – имеется в виду и сам фактурный приём, и содержательная идея – Каретников завершил сочинение единственный раз. Это троекратное «ми» в шестиоктавном унисоне – последние ноты, написанные мастером.

Когда творческий путь художника завершён, он начинает казаться цельным, стройным по форме, наделённым собственной логикой. Отыскиваются явные и скрытые закономерности, протягиваются нити от ранних сочинений к поздним, в которых обнаруживаются качества финальности, подведения итогов. Мы будто не принимаем во внимание, что композитор, как в случае Каретникова, вовсе не собирался покидать этот мир на 65-м году жизни, не писал своё произведение как прощальное. Ведь далее могли последовать новые партитуры, обращение к иным жанрам или возвращение к уже освоенным, к новым художественным концепциям, предсказать которые, вероятно, не смог бы и он сам. Это новое изменило бы вырисовывающуюся

картину и наши рассуждения о цельности её формы были бы другими.

Но от складывающегося ощущения законченности не уйти, и мы не станем противиться соблазну осмыслить рассматриваемый опус с указанных точек зрения.

Второй камерной симфонии Каретникова выпало особое место в истории жанра. Если Шёнберг своей Первой камерной симфонией возвестил его рождение, то Каретников своей Второй – подытожил его бытование в минувшем столетии; её уже называли одной из последних российских камерных симфоний XX века [9, с. 9]¹⁰. После всплеска интереса к этой разновидности в эпоху первого русского авангарда (сочинения 1920–1930-х годов Г. Попова, Н. Рославца и др.), наступило затишье, продолжавшееся как раз до Первой камерной симфонии Каретникова (1968). Много позже к ней обратились Э. Денисов (1982) и А. Шнитке (1984) [8, с. 442–443]. Таким образом, если говорить о втором советском / российском авангарде, Каретников эту традицию инициировал – и подвёл под ней черту.

В каретниковской палитре жанров Вторая камерная располагается между Четвёртой симфонией, с её четверным составом оркестра и почти получасом звучания (абсолютный двойной рекорд в инструментальной музыке композитора), и произведениями собственно камерными – Скрипичной сонатой, Квартетом, *Kleinenachtmusik* для флейты, кларнета, скрипки и виолончели. В середине шкалы располагаются жанры промежуточные: две камерные симфонии, концерты для духовых (1965) и струнных инструментов (1992). Примыкает к этой группе и Квинтет, где рояль, присоединяясь к четвёрке струнно-смычковых инструментов, приближает ансамбль к оркестровому звучанию. Вторую камерную

¹⁰ В том же 1994 г. свою Вторую камерную симфонию создал Э. Денисов.

симфонию трудно квалифицировать как альтернативу большой симфонии. Для Каретникова она, скорее, – её вариант. То же можно сказать об оркестровых концертах.

В музыке сугубо инструментальной у композитора почти нет «вторых» сочинений, к каждому жанру он обращался по одному разу. Исключения в зрелый период творчества более чем красноречивы: две большие и две камерные симфонии (концерты написаны всё-таки для разных групп оркестра, поэтому каждый из них – единственный). Объяснение этому факту очевидно: стихия мастера – симфонический оркестр, которым он владел в совершенстве (вспомним аттестацию И. Блажкова, приведённую в начале статьи), и самый высокий жанр оркестровой музыки – симфония в различных её версиях. У тяготения Каретникова к симфонии был и другой, не менее важный стимул: высокий уровень художественного обобщения, концепционность мышления.

Достойное место заняла Вторая камерная симфония в контексте позднего творчества автора. К этому краткому периоду, начавшемуся на исходе 1980-х годов, относятся сочинения, написанные после оперной дилогии: новая редакция первого цикла духовных песнопений и создание второго (1989, 1992), обнаруженная посмертно маленькая католическая месса (1991), Квинтет и Концерт для струнных (1991, 1992). На протяжении творческого пути, начиная с обретения зрелости, то есть собственного почерка, стиль композитора существенно не менялся, но поиск новых образно-стилевых решений, в том числе и концепционно-драматургических, в рамках сложившейся системы средств продолжался. Так, от своего ближайшего

Пример 5.

Н. Каретников. 2-я симфония



собрата по жанровому профилю – Квинтета, произведения трагического – Вторая камерная отличается более сильным накалом драматизма, но и оптимистической развязкой конфликта.

Технико-стилевой константой оставалась верность додекафонному методу, но и здесь бесконечное варьирование конкретных приёмов не продолжалось. Отметим лишь никогда ранее Каретниковым не использовавшуюся структуру серии, сегментированную не на равные части (4 x 3, 3 x 4), как делалось классиками додекафонии и многими их последователями, и не на «пятёрки» (5 + 5 + 2), как то практиковал он сам. Здесь композитор, вновь прибегая к симметрично-несимметричному строению серии, делает подобными две «четвёрки» тонов, но как бы пропуская звуки 1–2 и 7–8 (пример 5).

Ещё одно важнейшее свойство композиторского мышления Каретникова кратко и ёмко сформулировали В. и Ю. Холоповы: композитор «синтезировал интонационность веберновского типа с динамикой поступательного симфонического развития» [11, с. 122]. Синтез этот, найденный композитором ещё в начале 1960-х годов, остался «постоянной величиной» до конца творческого пути и может считаться художественным открытием мастера, которое он по-новому воплотил во Второй камерной симфонии – своей лебединой песне.

Наконец, об идейном пафосе произведения. Непримируемое противостояние свободы и несвободы – едва ли не центральный содержательный мотив, прошедший



сквозь весь земной путь Каретникова-художника. «Верую в свободу!» – финальная реплика Тиля. Верую, – мог бы повторить

вслед за ним московский композитор, – и сражаюсь за неё.

Но обретается свобода дорогой ценой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бедерова Ю. Ветер Эзопа. «Студия новой музыки» сыграла премьеру Второй камерной симфонии Николая Каретникова // Коммерсант. 2021, 05 июня. № 96. С. 4.
2. Берберов Р. Эпическая поэма Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. М.: Сов. композитор, 1986. 392 с.
3. Блажков И. Книга писем. В 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор, 2019. 568 с.
4. Каретников Н. О Второй камерной симфонии (для Бузи) // Из семейного архива.
5. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 160 с.
6. Савенко С. Музыка, которая ждала // Муз. жизнь. URL: https://muzlifemagazine.ru/muzyka-kotoraya-zhdala/?fbclid=IwAR0BGb6H_Wzs2EEHjnfyhH0NuAZqSbb-mqm7EZMxIwsFRXgeZSilwl68vE (дата обращения: 15.12.2022).
7. Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. М.: Композитор, 2011. 336 с.
8. Тарнопольский В. Диалог с нововенской школой. Камерная симфония ор. 21 Николая Каретникова в зеркале Симфонии ор. 21 Антона Веберна // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем. М.: Московская консерватория, 2018. С. 439–452.
9. ТРИконструкция. К 90-летию со дня рождения Николая Каретникова [буклет]. М.: Студия новой музыки, 2021. 16 с.
10. Холопова В.Н. Свет Веберна в современной русской музыке // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. М.: Московская консерватория 1998. С. 74–96.
11. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.

Об авторе:

Селицкий Александр Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344012, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru

REFERENCES

1. Bederova Yu. Veter Ezopa. «Studiya novoy muzyki» sygrala prem'eru Vtoroy kamernoy simfonii Nikolaya Karetnikova [The Wind of Aesop. "Studio of New Music" Played the Premiere of Nikolai Karetnikov's Second Chamber Symphony]. *Kommersant* [Kommersant]. 2021, 05 June. No. 96, pp. 4.
2. Berberov R. *Epicheskaya poema Germana Galynina. Estetiko-analiticheskie razmyshleniya* [Epic Poem of German Galinin. Aesthetic and Analytical Reflections]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 392 p.
3. Blazhkov I. *Kniga pisem. V 3 tomakh. Tom 2* [Book of Letters. In Three Volumes. Volume 2]. St. Petersburg: Kompozitor, 2019. 568 s.
4. Karetnikov N. O Vtoroy kamernoy simfonii (dlya Buzi). [On the Second Chamber Symphony (for Bouzy)]. *Iz semeynogo arkhiva* [From the Family Archiv].

5. Neizvestnyy Denisov. *Iz zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [Unknown Denisov. From his notebooks (1980/81–1986, 1995)]. Moscow: Kompozitor, 1997. 160 p.
6. Savenko S. Muzyka, kotoraya zhdala [Music that waited]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. URL: https://muzlifemagazine.ru/muzyka-kotoraya-zhdala/?fbclid=IwAR0BGb6H_Wzs2EEHjnfyhfh0NuAZqSbb-mqm7EZMxIwsFRXgeZSilwl68vE (15.12.2022).
7. Selitskiy A. *Nikolay Karetnikov. Vybor sud'by* [Nikolay Karetnikov. Choice of Destiny]. Moscow: Kompozitor, 2011. 336 p.
8. Tarnopol'skiy V. Dialog s novovenskoj shkoloy. Kamernaya simfoniya op. 21 Nikolaya Karetnikova v zerkale Simfonii op. 21 Antona Veberna [Dialogue with the Novovenskaya School. The Chamber Symphony Op. 21 by Nikolai Karetnikov in the mirror of Symphony Op. 21 by Anton Webern]. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, Present and Future]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018, pp. 439–452.
9. TRIkonstruktsiya. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya Nikolaya Karetnikova [buklet] [THREEconstruction. To the 90th anniversary of the birth of Nikolai Karetnikov [booklet]]. Moscow: Studiya novoy muzyki, 2021. 16 p.
10. Kholopova V.N. Svet Veberna v sovremennoy russkoy muzyke [The Light of Webern in Contemporary Russian Music]. «*I svet vo t'me svetit*». *O muzyke Antona Veberna. 1945–1995* [“And the Light in Darkness Shines”. About the music of Anton Webern. 1945–1995]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya 1998, pp. 74–96.
11. Kholopova V., Kholopov Yu. *Anton Vebern* [Anton Webern]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 320 p.

About the author:

Alexander Ya. Selitsky, DrSci (Arts), Professor at the Music History Department of the Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory (344012, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru



**Г.В. ГРИГОРЬЕВА***Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-2345-6789*

Малоизвестная страница наследия Д. Шостаковича

В статье рассматривается малоизвестное произведение Д. Шостаковича – Неоконченная соната для скрипки с фортепиано (1945). Впервые предлагается анализ формы фрагмента, изданного в Новом собрании сочинений Д. Шостаковича в 150 томах. Анализируются стилистика, тип образного контраста, особенности тематического развития. Акцентируются параллели с предшествующими сочинениями, в том числе, связанными с «еврейской темой». Выявляется общность тем сонаты с темами написанных позже Девятой и Десятой симфоний. Выводы подтверждены нотными примерами. Используются данные из немногочисленных публикаций о Неоконченной сонате – статьи О. Дигонской и предисловия М. Якубова к данному фрагменту сонаты. Музыка Неоконченной сонаты оценивается как отклик композитора на трагические события Второй мировой войны в ряду других сочинений 1940-х и последующих годов.

Ключевые слова: Шостакович, архив, фрагмент рукописи, *Moderato-Satz*, двойная экспозиция, тематически-концентрированное развёртывание, клезмерская музыка, «еврейская тема», «Скрипка Ротшильда», Девятая симфония, Десятая симфония, военная тематика.

Для цитирования / For citation: Григорьева Г.В. Малоизвестная страница наследия Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 97–102. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.097-102

GALINA V. GRIGORYEVA*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-2345-6789*

Little-Known Page of D. Shostakovich's Heritage

The article examines the little-known work by D. Shostakovich “Unfinished Sonata for Violin and Piano” (1945). For the first time it is proposed analyzing the form of the fragment published in the New Collection of Works by D. Shostakovich in 150 volumes. It is analyzed the stylistics, the type of figurative contrast and thematic development peculiarities. It is emphasized the parallels with the previous compositions, including those that were related to the “Jewish theme”. It is revealed the community of sonata themes with the written later Ninth and Tenth Symphonies. The conclusions are confirmed by musical examples.

The author uses data from a few publications about the Unfinished Sonata: O. Digonskaya's article and M. Yakubov's preface to this fragment of the sonata. The music of the Unfinished Sonata is appreciated as the composer's response to the tragic events of World War II in a number of other compositions of the 1940s and following years.

Keywords: D. Shostakovich, archive, fragment of the manuscript, Moderato-Satz, double exposure, thematically-concentrated deployment, Klezmer music, “Jewish theme”, “Rothschild Violin”, Ninth Symphony, Tenth Symphony, military theme.

В досконально изученном наследии Д. Шостаковича, казалось бы, нет произведений, неизвестных слушателю и исследователю. Однако в полном собрании его сочинений можно обнаружить сонату для скрипки с фортепиано, начатую в 1945 году и, по невыясненным причинам, не оконченную композитором. Этот фрагмент хранится в архиве Д. Шостаковича. Её публикация была осуществлена издательством «DSCH» (Архив Дмитрия Шостаковича) в 2012 году, далее рукопись вошла в многотомное издание 2019 года [4]. В Интернете можно обнаружить всего две записи сонаты, на концертной эстраде её неоднократно исполняли А. Рождественский и В. Постникова¹. Об истории возникновения фрагмента Неоконченной сонаты говорится в статье О. Дигонской [3], где речь идёт о произведениях Шостаковича середины 40-х годов.

Публикации рукописи в томовом издании предшествует небольшая статья главного редактора издательства «DSCH» М. Якубова, много лет жизни посвятившего исследованию творчества Шостаковича [5, с. 202–203]. Автор отмечает, что Д. Шостакович начал работать над сонатой 26 июня 1945 года, в течение одного дня создал черновой эскиз и сразу переписал его начисто. Судя по масштабам эскиза (225 тактов), задумывалось крупное сочинение из нескольких частей – в рукописи над первой страницей стоит римская цифра I, говорящая о замысле циклического произведения.

Фрагмент, по определению Якубова, представляет собой двойную экспозицию сонатной формы, наподобие классических сонат и концертов XIX века². Повторение экспозиции построено на вертикальной перестановке партий главной и побочной тем. Фрагмент обрывается в повторном проведении темы побочной партии.

Якубов обнаружил, что в черновом наброске, не вошедшем в чистовик, сохранился фрагмент разработки из семи тактов, где в ритмическом увеличении проводится главная партия. А. Шнитке, которому Якубов в середине 1980-х годов предложил закончить сонату, высказался о невозможности продолжения из-за слишком разросшихся масштабов двойной экспозиции и отказался от этого предложения.

Музыка сонаты несёт в себе признаки зрелого стиля Шостаковича, обобщая и предвосхищая многие его опусы. Якубов говорит о Второй сонате для фортепиано, написанной незадолго до этого фрагмента, о цикле 48 прелюдий и фуг, созданном вскоре после Неоконченной сонаты, а также о «Песне о лесах». В Десятой симфонии исследователь находит почти дословное использование тем сонаты в её вступлении и побочной партии первой части [5, с. 202]. В статье Дигонской указывается другой интересный факт: в 1945 году Шостакович начал сочинять Девятую симфонию, однако оставил этот эскиз незаконченным, при этом материал побочной партии использовал в начатой вскоре Сонате для скрипки и фортепиано [3, с. 97–98].

¹ Имеются в виду записи: Линус Рот (скрипка) и Хосе Гальярд (фортепиано), Вадим Мазо (скрипка) и Юрий Гильдюк (скрипка). Запись Неоконченной сонаты на диске: *Heritage Orchid Music Limited*, 2021. Исполнители: Федор Рудин (скрипка) и Борис Кузнецов (фортепиано).

² Уточним: в сонатах двойные экспозиции не встречаются, может идти речь о знаках репризы, которые подразумевают их точное повторение. Двойные экспозиции характерны для концертов второй половины XVIII–начала XIX вв.



Перечень этих произведений можно продолжить, если вслушаться в характер музыки Неоконченной сонаты и вспомнить время, в которое она появилась. Начатая в год окончания Второй мировой войны, соната вписалась в круг произведений, где зазвучал гневный авторский голос, протестующий против зверств фашизма. Напомним, для композитора военная тема не только отразилась в концепции Седьмой симфонии, но и преломилась через повышенный интерес к еврейской музыкальной культуре. Этот интерес был спровоцирован общением Шостаковича с его учеником Вениамином Флейшманом, погибшим на фронте (его незаконченную оперу «Скрипка Ротшильда» Шостакович редактировал и оркестровал в 1944 году). Стилистика оперы изобиловала многочисленными элементами клезмерской музыки, исполняемой полупрофессиональными еврейскими ансамблями. Впервые такая лексика была использована Шостаковичем в Трио памяти И. Соллертинского (1944), посвящённом, скорее, памяти В. Флейшмана, а по словам Л. Акопяна, «<...> в его лице и всей самобытной восточноевропейской еврейской культуре, уничтоженной гитлеровцами» [1, с. 246].

Эта стилистика окрасила и музыку Неоконченной сонаты.

Темповое обозначение фрагмента – *Moderato con moto* – типично для многих начальных частей циклов Шостаковича, начиная с Пятой симфонии, и далее – для Седьмой, Восьмой, Десятой. Акопян обозначает эту особенность термином *Moderato-Satz* [1, с. 173]. Добавим к ним Альтовую и Скрипичную со-

наты. В Неоконченной сонате Шостакович использует этот тип формы контрастом тем разной стилистики: главная партия – плавная, певучая мелодия «русского» характера, побочная – вариант «еврейской темы» Шостаковича.

На связь главной темы с русской протяжной песней обращает внимание и Якубов. Добавим к этому широту изложения – форма главной партии подобна повторённому периоду повторного строения, в котором четвёртое проведение «поворачивает» к побочной теме и готовит её интонационно. Натурально-ладовый «зачин» в каждом из предложений осложняется свободно-хроматическим продолжением, включением новых, производных мотивных структур, возрастанием динамики. Перед нами – типичный пример «темы Шостаковича», развивающейся по известному принципу тематически-концентрированного развёртывания, сформулированному В. Бобровским: «Многие эпизоды его музыки можно представить как куплет народной песни и как широкое, баховского типа развёртывание тематического ядра» [2, с. 20–21].

«Почти дословное» сходство главной партии сонаты и вступительной темы Десятой симфонии, подмеченное Якубовым,

Пример 1. Д. Шостакович. Неоконченная соната, главная партия

Violino

Piano

Moderato con moto

1

semplice

p

p legato

8

Пример 2.

Д. Шостакович.
Десятая симфония, тема вступления

можно уточнить, указав не только на мотивное и жанровое подобие «зачинов», но и на сходное строение тем: те же несколько проведений названы Акопяном тремя волнами развёртывания [1, с. 314].

Побочная партия сонаты – контрастный образ, как и в Десятой симфонии, воплощённый в ритмике вальса. Их жанровое подобие очевидно. Однако если в Десятой тема звучит с оттенком элегической грусти, то в побочной теме сонаты явно проступают элементы «еврейской музыки», описанные ранее и придающие теме типичный для таких случаев характер «страдальческой гримасы» [1, с. 249]. Контраст подчёркивается необычным соотношением тональностей: *g-moll* в главной теме – *E-dur* в побочной. Их последование, по-разному стилистически окрашенное, можно условно определить как «песня-танец». Размеренность «песни» обусловлена оstinатной трёхдольной метрикой, в то время как «танец», напротив, пронизан разнообразными элементами нерегулярной ритмики – полиритмией и полиметрией, метрической переменностью,

смещением акцентов, вносящими оттенки гротеска.

Его вступительные такты у фортепиано основаны на сочетании трёхдольного мотива октавных басов с «банальным» ходом по звукам тонического трезвучия и двудольного мотива диссонантных аккордов. Этот оstinатный рисунок далее сохраняется, усложняясь вступлением мелодического голоса у скрипки. В нём – своё структурное членение, независимое от перебивки сильных и слабых долей в сопровождении, при этом тема имеет выраженный вальсовый характер. Он осложнён хроматизацией мажорного лада с типичными для «еврейской музыки» альтерациями (пониженной второй, повышенной четвёртой ступенями, увеличенной секундой и другими). Сцепления хореических мотивов действительно напоминают побочную тему *Moderato-Satz* Десятой симфонии, особенно в её репризном проведении, совпадающем тонально с побочной партией сонаты (*E-dur*), а сцепление хореических мотивов предвосхищает интонацион-

турное членение, независимое от перебивки сильных и слабых долей в сопровождении, при этом тема имеет выраженный вальсовый характер. Он осложнён хроматизацией мажорного лада с типичными для «еврейской музыки» альтерациями (пониженной второй, повышенной четвёртой ступенями, увеличенной секундой и другими). Сцепления хореических мотивов действительно напоминают побочную тему *Moderato-Satz* Десятой симфонии, особенно в её репризном проведении, совпадающем тонально с побочной партией сонаты (*E-dur*), а сцепление хореических мотивов предвосхищает интонацион-

Пример 3.

Д. Шостакович.
Неоконченная соната, побочная партия

ную сферу песен «Из еврейской народной поэзии», написанных вскоре после сонаты. Акопян, анализируя музыкальный язык песен, указывает на присущую еврейскому фольклору стилистическую черту: нисходящие двузвучные попевки, приобретающие в цикле значение лейтмотива [1, с. 290]. Добавим к этому сходство с одной из тем финала Фортепианного трио № 2 *e-moll* «Памяти И.И. Соллертинского», особенно в его репризе. Наподобие главной, побочная партия сонаты широко развита, в ней образуется структура периода с парным повторением предложений (*E-dur*, *A-dur*, *C-dur*). С каждым новым проведением нарастает хроматизация, последнее проведение звучит как кульминация.

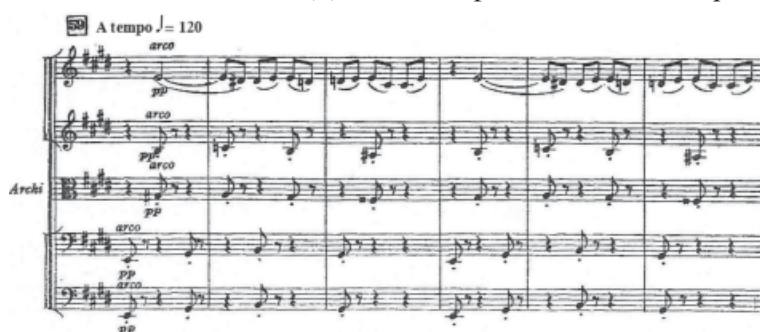
Повторение экспозиции, при кажущейся простоте приёма вертикальной перестановки с обменом тембров, звучит по-иному. Особенно это касается побочной темы, в которой диссонирующие аккорды скрипач играет резким *pizzicato*, усиливающим эффект гротеска.

Судя по выставленной на рукописи дате, Неоконченная соната – первый опус Шостаковича, созданный сразу после окончания войны. Это ещё один отклик на недавние трагические события. Очевидно, что на стилистику сонаты наибольшее влияние оказало Трио памяти И. Соллертинского, работа над которым, начатая в 1943 году, была прервана редакцией оперы В. Флейшмана. Отсюда – не только элементы «еврейской музыки», но и её

Пример 4.

Д. Шостакович.

Десятая симфония, побочная партия



Пример 5.

Д. Шостакович.

Фортепианное трио № 2 ми-минор
«Памяти И.И. Соллертинского», финал



контрастное сопоставление с «русской» музыкой. Нечто подобное характерно и для соотношения первой и финальной частей Трио. Можно предположить, что воплощённый в сонате контраст показался Шостаковичу столь удачным, что он решился на варьированное повторение тематического материала – это и привело к разрастанию масштабов сонатной экспозиции.

Остаётся загадкой причина, помешавшая завершить это интересное произведение, знакомство с которым не только пополняет факты творческой биографии Шостаковича, но и ещё раз напоминает о его гражданской позиции. Сегодня тема войны, увы, всё ещё продолжает оставаться актуальной...

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. 256 с.
3. Дигонская О. Симфонический фрагмент 1945 года // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 97–102.
4. Шостакович Д. Неоконченная соната для скрипки с фортепиано // Новое собрание сочинений в 150 т. Серия XI. Т. 107. Инструментальные сонаты / общ. ред. В. Екимовского. Приложение. М.: «DSCH», 2019. С. 227.
5. Якубов М. Шостакович Д. Неоконченная соната для скрипки с фортепиано. Б/н. соч. // Новое собрание сочинений в 150 т. Серия XI. Т. 107. Инструментальные сонаты / общ. ред. В. Екимовского. М.: «DSCH», 2019. С. 202–203.

Об авторе:

Григорьева Галина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-2345-6789**, galinag35@mail.ru

REFERENCES

1. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva: monografiya* [Dmitri Shostakovich: An Experience of the Phenomenology of Creativity: monograph]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 473 p.
2. Bobrovskiy V. *Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha* [Shostakovich's Chamber Instrumental Ensembles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 256 p.
3. Digonskaya O. Simfonicheskiy fragment 1945 goda [Symphonic fragment 1945]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006, No. 2, pp. 97–102.
4. Shostakovich D. Neokonchennaya sonata dlya skripki s fortepiano [Unfinished Sonata for Violin and Piano]. *Novoe sobranie sochineniy v 150 tomakh. Seriya XI. Tom 107. Instrumental'nye sonaty* [New Collection of Works in 150 vols. Series XI. Vol. 107. Instrumental Sonatas]. Edited by V. Ekimovsky. Supplement. Moscow: «DSCH», 2019, pp. 227.
5. Yakubov M. Shostakovich D. Neokonchennaya sonata dlya skripki s fortepiano. B/n. soch. [Shostakovich D. Unfinished Sonata for Violin and Piano. W/n of the work]. *Novoe sobranie sochineniy v 150 tomakh. Seriya XI. Tom 107. Instrumental'nye sonaty* [New Collected Works in 150 Volumes. Series XI. Vol. 107. Instrumental Sonatas]. Edited by V. Ekimovsky. Moscow: «DSCH», 2019, pp. 202–203.

About the author:

Galina V. Grigoryeva, DrSci (Arts), Professor at the Music Theory Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-2345-6789**, galinag35@mail.ru

Н.С. ГАНЕНКО

*Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия)
имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-1162-7119*

Новое о Танееве (о трёх незавершённых автографах композитора)

Статья посвящена текстологическому исследованию автографов трёх незавершённых вокальных миниатюр С.И. Танеева, предпринятому впервые. Два терцета для тенора и двух басов с фортепиано «О чём в тиши ночей», «Я в гроте ждал тебя» и романс «Голос в лесу» на стихи А.Н. Майкова были написаны композитором специально для рукописного любительского журнала «Захолустье», но остались не завершены. В статье рассмотрены история их создания, особенности творческого процесса Танеева при сочинении миниатюр. В результате текстологического анализа автографов композитора и изданных посмертно произведений в окончательной версии Ан. Александрова (1965–1966 гг.) удалось уточнить, что принадлежит перу Танеева, а что привнёс его ученик. В черновиках ансамблей «Я в гроте ждал тебя», «О чём в тиши ночей» Танеевым полностью записаны вокальные партии, а фортепианная зафиксирована в виде баса. В романсе «Голос в лесу» фактура фортепианной партии намечена фрагментарно. Таким образом, выявлено, что в изданной версии сочинений фактура фортепианной партии сочинена Александровым.

Ключевые слова: Сергей Танеев, журнал «Захолустье», вокальные ансамбли, романс, рукопись.

Для цитирования / For citation: Ганенко Н.С. Новое о Танееве (о трёх незавершённых автографах композитора) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 103–110. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.103-110

NADEZHDA S. GANENKO

*Saint-Petersburg State Conservatory
named after N.A. Rimsky-Korsakov, Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1162-7119*

New About Taneyev (About Three Unfinished Composer's Autographs)

The article is dedicated to the textual study of autographs of three unfinished vocal miniatures by S.I. Taneyev, undertaken for the first time. Two terzetto for tenor and two basses with a piano “About what in the silence of nights”, “I was waiting for you in the grotto” and the romance “Voice in the Forest” by S.I. Taneyev were written by the composer specifically for the manuscript amateur magazine “Zakholustie”, but they were not completed. The article discusses the history of their creating, the peculiarities of Taneyev’s creative process when composing miniatures. As a result of the textual analysis of the composer’s autographs and published works in the final version of An.

Alexandrov (1965-66) it has managed to clarify what belongs to the pen of Taneyev, and what his pupil introduced. In the drafts of the ensembles “I was waiting for you in the grotto”, “About what in the silence of nights”, Taneyev completely recorded the vocal parts, and the piano one was fixed in a bass form. In the romance “The Voice in the Forest”, the piano part texture is marked in fragments. Thus, it is discovered that in the published version of the compositions, the texture of the piano part was composed by Alexandrov.

Keywords: Sergei Taneyev, the magazine “Zakholystie”, autograph, vocal ensembles, romance.

Неиссякаемы музыкальные кладовые, в которых хранятся неизвестные «драгоценные листы рукописей» (С. Цвейг). Казалось бы, творческое наследие выдающегося композитора – автора таких знаковых произведений, как опера «Орестея», кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма», симфония *c-moll*, хоры *op. 27* на стихи Я. Полонского и др. – давно изучено. Однако в результате исследования российских архивов, и в первую очередь Москвы (РГАЛИ, РНММ), Клина (ГМЗЧ), Санкт-Петербурга (РНБ, НИОР НМБ СПбГК), удалось сделать новые открытия. Таковы созданные для любительского рукописного журнала «Захолустье»¹ незавершённые автографы трёх произведений Танеева, остающиеся неизученными и неопубликованными. Это два терцета для тенора и двух басов с фортепиано «О чём в тиши ночей», «Я в гроте ждал тебя» и романс «Голос в лесу», написанные композитором на стихи А.Н. Майкова в 1880 году. В дальнейшем эти миниатюры доработал Ан. Александров и издал их новую версию посмертно, в 1965 и 1966 годах.

В процессе изучения рукописей Танеева, сопоставления их с первым изданием возник ряд вопросов. Один из основных: что принадлежит перу Танеева, что внёс Алек-

сандров? Попытаемся найти ответы и представить неизвестную авторскую версию незавершённых произведений. Для этого обратимся к исследованиям о творческом наследии Танеева и Ан. Александрова.

Впервые, ещё в 1916 году, незавершённый романс «Голос в лесу» высоко оценил Б.В. Асафьев. «Это милая шутка-стилизация под Моцарта предвосхищает то чутьё XVIII века, каковое впечатлено было в Танееве вместе с преклонением перед Моцартом и столь ярко вылилось впоследствии в “Менуэте”», – отмечал учёный [2, с. 101]. И далее: «Трели, каденции, фигурация, имитации в уменьшении, рисунок мелодии и аккомпанемента – всё это прозрачно моцартовское, и так жалко, что эскиз не отделан окончательно и, видимо, был забыт композитором: получилась бы прелестная фарфоровая безделушка» [2, с. 101].

Через 10 лет, в 1925 году, С.С. Попов упомянул о трёх незавершённых произведениях в статье «Неизданные сочинения и работы С.И. Танеева». При этом автор не рассматривал рукописи подробно, ограничившись указанием тональности, темпа, размера [5, с. 131–132].

Позже, в 1940 году, к изучению рукописей трёх вокальных миниатюр обратился П.А. Ламм². В своём докладе «Неизданные

¹ Идея создания рукописного любительского журнала «Захолустье» зародилась при участии близких друзей Танеева – Масловых в их имении Селище, названном в шутку Захолустьем. Журнал существовал с 1876 по 1889 год. Выпуски журнала, к сожалению, не сохранились. Для «Захолустья» Танеев создал музыкальные, поэтические произведения и даже рисунки. В результате архивных разысканий нам удалось выявить 46 музыкальных сочинений для журнала. Часть из них и сегодня остаётся в рукописях, будучи неизвестной в танеевиане.

² При этом исследователь отчасти опирался на сведения, представленные другом и коллегой – С.С. Поповым.



вокальные произведения Танеева» исследователь подчеркнул важность издания сочинений, причём в доработанном виде. «Романс не вполне отделан композитором. [...] По нашей просьбе этот романс, как и другие неотделанные вокальные сочинения Танеева, согласился закончить ученик Сергея Ивановича, профессор Московской консерватории Анатолий Николаевич Александров»³. Романс действительно был завершён при жизни Ламма, то есть до 1951 года⁴. Об этом можно судить по записи исследователя в составленном им «Каталоге произведений С.И. Танеева»: «Голос в лесу / Романс / окончено Ан. Александровым»⁵. К сожалению, в рукописи каталога (остающегося до сих пор неизданным) Ламм точный год не указал.

Причём миниатюры эти в редакции Александрова ещё реже привлекали внимание учёных. Так, лишь однажды В.Д. Кокушкин упомянул их в книге «Анатолий Александров», указав год завершения сочинений – 1950-й [3, с. 284]. При этом автор не дал никаких комментариев, а эту информацию поместил в Приложении в разделе «Редакции фортепианных аккомпанементов» [3, с. 274].

Подчеркнём: завершить вокальные произведения Ламм просит именно Александрова⁶. Почему Ламм делает такой выбор?

К концу 1940-х годов Ан. Александров – признанный мастер вокального письма. Им

создано более 100 сочинений для голоса и фортепиано. «Николай Яковлевич [Мясковский] высоко ценил “Александровские песни”, а также любил романсы из *op.* 24, “Берёзку” и “Воспоминание”. Последний романс за его популярность у нас он называл “Кампанеллой Анатолия”», – делится своими воспоминаниями О.П. Ламм [4, с. 217].

Кроме того, Александров – ученик Танеева. Неслучайно Ламм подчеркнул этот факт в своём докладе. Анатолий Николаевич всю жизнь с пиететом относился к творчеству учителя⁷. «Я решил записать всё, что осталось в моей памяти от встреч с Танеевым в период моего первоначального обучения основам композиторской техники под руководством этого умного, на редкость ясно, отчётливо и самостоятельно мыслившего учителя, замечательного музыканта, оказавшего большое и благотворное влияние на формирование моего музыкального мировоззрения», – вспоминает Александров [1, с. 37]. Реализуя свои творческие замыслы, он нередко обращается к работам учителя⁸.

Талантливый композитор, прекрасный пианист и, по меткой и ёмкой характеристике Мясковского, «очаровательная личность», Анатолий Николаевич дружил с П.А. Ламмом. Композитор был постоянным участником музыкальных домашних концертов – «Ламмсимфансов», проходивших в квартире учёного многие годы⁹.

³ РГАЛИ Ф. № 2743, опись 1, ед. хр. № 13. «Неизданные вокальные произведения С.И. Танеева», доклад (машинопись с правкой автора, по пагинации автора Л. 53, 54)

⁴ П.А. Ламм умер 5 мая 1951 года.

⁵ РГАЛИ Ф. 2743, опись 1, ед. хр. 28, Л. 54.

⁶ В то время как Шебакин работает над неоконченными фортепианными опусами (в их числе концерт, Тема с вариациями, ученические и «захолустные» миниатюры).

⁷ Александров показал впервые свои юношеские сочинения Танееву в 1906 году и вплоть до 1910 года Сергей Иванович руководил музыкальным образованием юноши. Танеев направил Александрова учиться гармонии к своему ученику Н.С. Жиляеву, а затем сам стал преподавать Анатолию композицию и контрапункт.

⁸ Так, в опере «Бэла» (1946, по одноимённой повести М.Ю. Лермонтова) Александров использует записи народных мелодий, собранные Сергеем Ивановичем. «Источником большинства кавказских тем (около двадцати) послужили записи С.И. Танеева, сделанные в 1885 году на Кавказе, что указывает на продолжение Александровым творческих заветов учителя», – справедливо отмечает Кокушкин [3, с. 191.]

⁹ «Эти вечера были в шутку названы «Ламмсимфанс» (прозвище, данное по аналогии с Персимфансом), то есть четверо постоянных исполнителей 8-ручия, вернее пятеро, так как полагался один игрок про запас. <...> С конца 30-х гг. и позже постоянными игроками были: Н. Я. Мясковский, П.А. Ламм, В. Я. Шебакин, Ан. Н. Александров и В.В. Нечаев в очередь с С. Е. Фейнбергом», – вспоминает племянница Ламма – Ольга Павловна Ламм [4, с. 209.]

Об этих встречах вспоминал Александров, находясь в эвакуации, в обнаруженном нами неизданном письме от 19 февраля 1943 года: «[...] Очень грустно смотреть на окна вашей квартиры, забитые фанерой, и мечтать о том моменте, когда наконец хозяева [вселятся. – нрзб. Н.Г.] в ней и залечат все её раны с божьей помощью, ну и “запируем на просторе”, конечно!...а пока грустно! [...] Твой Анатолий Александров»¹⁰.

Действительно, после окончания войны музыкальные вечера в квартире Ламма возобновились и проходили вплоть до смерти Павла Александровича. На «восьмиручьях» исполнялись произведения композиторов разных поколений, причём как изданные, так и неопубликованные. Основу репертуара составляли премьеры – только что появившиеся из-под пера симфонии Н.Я. Мясковского, вокальные и фортепианные сочинения В.В. Нечаева, А.А. Шеншина, С.Е. Фейнберга, Д.М. Мелких. Здесь же Александров в дуэте со своей женой – певицей Ниной Георгиевной Александровой – демонстрировал свои новинки для голоса и фортепиано.

Нередко можно было услышать и музыку Танеева. Все звучавшие на вечерах переложения были сделаны Ламмом. В архиве РНММ сохранились переложения для двух фортепиано в 8 рук Увертюры для симфонического оркестра *d-moll*, на русскую тему *C-dur*, симфоний *b-moll* (№ 2), *d-moll* (№ 3), *c-moll* op. 12 Танеева. Причём на тот момент из перечисленных произведений издана была только симфония *c-moll*.

Что же представляют собой рукописи трёх вокальных миниатюр для «Захолустья» Танеева? Рассмотрим их и сравним с опубликованными редакциями Александрова.

Автографы мы классифицируем как черновики, поскольку в них отражён процесс работы композитора, а нотный материал изложен не полностью. Исключение составляют отдельно записанные вокальные партии, представленные беловиками.

Несмотря на то, что вокальные произведения не завершены, Танеев подробно оформляет рукописи. Так, терцет «О чём в тиши ночей» обозначен под № 26, «Я в гроте ждал тебя» – под № 27, а «Голос в лесу» – под № 28. Об этом свидетельствуют ремарки: «Собрание / сочинений / Э.Н.¹¹ № 26» в миниатюре «О чём в тиши ночей». Аналогична запись в рукописи «Я в гроте ждал тебя»: «Собрание / сочинений / Э.Н. № 27». Все ремарки, как и в других автографах произведений для «Захолустья», традиционно зафиксированы по диагонали в левом верхнем углу первых листов рукописей. Тем самым Танеев стремился сохранить единый стиль во внешнем оформлении рукописного журнала.

Произведения датированы, указан 1880 год, а в терцете «Я в гроте ждал тебя» (№ 27) выставлено ещё и число «27 марта» (Рис. 1).

Терцет «О чём в тиши ночей», обозначенный под № 26, скорее всего написан до 27 марта. Дополнительным подтверждением этой датировки служат записи Танеева, выполненные в рукописи струнного квартета и приведённые Поповым: «среди эскизов *Es-dur*’ного квартета, которые были начаты 24 января 1880 г. и записывались почти ежедневно в течение 7 месяцев с отметкой дня их написания, после эскизов 10 марта значится “11 марта сочинил трио для 2-х басов и тенора на слова Майкова (ор. 1, № 26)”. Никаких следов записи трио после этого нет, и дальше опять идут эскизы квартета» [5, с. 132]. Два терцета

¹⁰ Приводится впервые. Письмо Ан.Н. Александрова П.А. Ламму. РГАЛИ Ф. 2743, ед. хр. 67.

¹¹ Э.Н. – сокращённый псевдоним Танеева – Эхидон Невыносимов.



Строекур де Сан-Суси¹²», «Ст. Сов. Крючкотворец / Полковн[ик] Горлопанов¹³» и «Федор Иванович». Вокальную партию в романсе «Голос в лесу» исполнял также «Виконт», которому это произведение и посвящено. Помимо ремарки с номером, названием и годом создания посередине первого листа записано: «Посвящается Виконту / Строекур де Сан-Суси / Голос в лесу. Романс. Слова Майкова. Музыка Э. Невыносимого¹⁴» (Рис. 2).

107

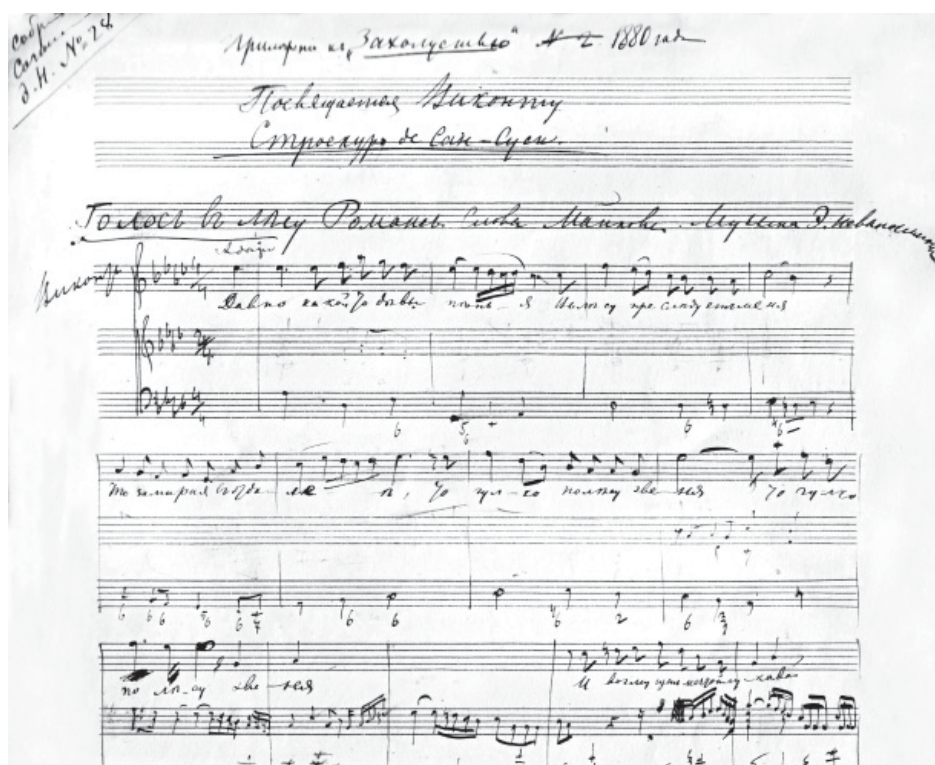


Рис. 2. С.И. Танеев «Голос в лесу». Фрагмент рукописи

Что же представляет собой нотный материал произведений? В черновиках ансамблей «Я в гроте ждал тебя»¹⁵, «О чём в тиши ночей»¹⁶ полностью записаны вокальные партии с незначительными исправлениями простым карандашом, а фортепианная зафиксирована в виде баса (рис. 1). Лишь в терцете «Я в гроте ждал тебя» в эпизоде с 24-го по 29-й такты сокращённо цифрами дописаны аккорды.

Несколько по-иному выглядит черновик романса «Голос в лесу»¹⁷. Вокальная мелодия здесь, как и в двух других миниатюрах, записана чёрными чернилами вместе с басовыми звуками в партии фортепиано и цифровыми обозначениями, типа «6», «5/6», «4/6» – то есть сокращённой записью намеченной гармонии (в первых семи, а также 15–18-м, 21–23-м, 25-м тактах) (рис.2). Полностью фактура партии фортепиано зафиксирована в 8–14-м, 19-м, 27-м, 29–30-м тактах, в трёх – 24-м,

26-м, 28-м – отсутствует. На строчках, предназначенных для фортепианной партии, видны следы подчистки. По всей вероятности, нотный материал, записанный ранее простым карандашом, был стёрт. В ряде тактов эту запись можно восстановить. Исправление одно: в 25-м такте на третьей доле в вокальной партии исправлено «ми» на «до».

Таким образом, в рукописях терцетов полностью отсутствует фактура фортепианной партии. В изданной редакции Александров не только сочинил фортепианный аккомпанемент, но и дополнил произведения исполнительскими обозначениями, включая темп и динамику. Рояль Александрова звучит во всех регистрах сочно и наполненно, несмотря на предложенные редактором динамические обозначения от *ppp* до *f*. Фортепианная фактура насыщена октавными удвоениями, гармоническими фигурациями,

¹⁵ Рукопись из архива ГМЗЧ В¹ № 548.

¹⁶ Рукопись из архива ГМЗЧ В¹ № 547.

¹⁷ Рукопись из архива ГМЗЧ В¹ № 549.



аккордами и полифоническим проведением голосов. Вероятно, при сочинении Александров ориентировался на поздние вокальные ансамбли Танеева *op. 18, op. 25*. Между тем «захолустные» произведения Танеева отличает более прозрачная фортепианная фактура.

В результате изучения автографов Танеева и изданных версий произведений можно сделать вывод: *участие Александрова в завершении вокальных ансамблей значительно и требует разъяснений*. Однако даже в первом издании двух терцетов 1966 года имя Александрова указывается лишь в краткой аннотации «От редакции».

На наш взгляд, *возможен ещё один вариант исполнения этих незавершённых миниатюр Сергея Ивановича – a cappell'ный*. Красочные гармонии, аккордовое изложение с элементами полифонии, благородное звучание мужских голосов, плавная мелодия в терцете «О чём в тиши ночей», словно звучащая на одном дыхании, – всё это в полной мере раскрывает образ поэтического текста. Кроме

того, *выписанные звуки в партии фортепиано могут быть исполнены ещё одним басом или, например, виолончелью, по аналогии с basso continuo в произведениях старых мастеров*.

Иная ситуация с романсом «Голос в лесу». В нём Танеев не только зафиксировал всю вокальную партию, но и тематизм, появляющийся у рояля в своеобразной интерлюдии (в 10-м такте). Кроме того, в рукописи в ряде тактов сохранилась запись фортепианной фактуры, оставшаяся после следов стирания. Именно на эту запись опирается Александров, восстанавливая автограф. Таким образом, *внедрение редактора в авторский текст романса не столь значительно, как в рассмотренных выше вокальных ансамблях*.

Три незавершённые миниатюры Танеева представляют безусловный интерес для исполнителей и исследователей творчества композитора. Впереди – их публикация, которая должна включить факсимиле рукописей Танеева, завершённую версию Ан. Александрова, а также вариант для исполнения миниатюр *a cappella*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Ан.Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Сов. композитор, 1979. 359 с.
2. Глебов И. Романсы С.И. Танеева // Музыкальный современник. Петроград., 1916. 25 с.
3. Кокушкин В.Д. Анатолий Александров. М.: Сов. композитор, 1987. 284 с.
4. Ламм О.П. Воспоминания о Н.Я. Мясковском // Мясковский Н.Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1959. С. 205–229.
5. Попов С.С. Неизданные сочинения и работы С.И. Танеева // С.И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни / сост. К. Кузнецов. М.; Л.: Музгиз, 1925. С. 109–186.

Об авторе:

Ганенко Надежда Сергеевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), СПб Духовная академия, **ORCID: 0000-0003-1162-7119**, ganenkon@rambler.ru.

 REFERENCES

1. Aleksandrov An.N. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 359 p.
2. Glebov I. Romansy S.I. Taneeva [Romances by S.I. Taneyev]. *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical Contemporary]. Petrograd, 1916. 25 p.
3. Kokushkin V.D. *Anatoliy Aleksandrov* [Anatoly Alexandrov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 284 p.
4. Lamm O.P. *Vospominaniya o N.Ya. Myaskovskom* [Memories of Myaskovsky]. *Myaskovskiy N.Ya. Stat'i, pis'ma, vospominaniya. Tom 1* [Myaskovsky N.Ya. Articles, letters, memoirs. Vol. 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1959, pp. 205–229.
5. Popov S.C. *Neizdannye sochineniya i raboty S.I. Taneeva* [Unpublished Works and Works by S.I. Taneyev]. *S.I. Taneev. Lihnost', tvorchestvo i dokumenty ego zhizni* [S.I. Taneyev. Personality, works and documents of his life]. Compiled by K. Kuznetsov. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1925, pp. 109–186.

About the author:

Nadezda S. Ganenko, PhD (Arts), Professor at the General Course and Methods of Teaching the Piano Department, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov (190068, Saint-Petersburg, Russia), St. Petersburg Theological Academy, **ORCID: 0000-0003-1162-7119**, ganenkon@rambler.ru.



**Е.Б. ДОЛИНСКАЯ***Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, г. Москва, Россия*
ORCID: 0000-0001-7936-3063

1941 год. Московские композиторы в Нальчике: к вопросу отражения кавказского музыкального фольклора в творчестве советских мастеров

Статья посвящена творческой деятельности Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Александрова в период их эвакуации на Северный Кавказ в начале Великой Отечественной войны. В Нальчике из рук Хату Сагидовича Темирканова они получили тетради с записями вокальных мелодий и инструментальных наигрышей кабардино-балкарского фольклора. Вдохновлённые первозданной красотой тогда неисследованных народных напевов, московские композиторы даровали им новую жизнь в таких классических жанрах, как струнный квартет, симфония и опера. Индивидуальность творческих подходов московских композиторов к фольклору Северного Кавказа стимулировала новаторские решения. Констатируется преемственность фольклорных музыкальных источников с их обработкой композиторами второй половины XIX–XX веков.

Целью статьи явилось расширение представлений о творческой деятельности отечественных композиторов во время войны и о сочинениях, созданных ими на основе фольклора народов Северного Кавказа. Для статьи выбрана очерковая структура; она служит панорамности и рассчитана на суммарное восприятие явлений. В основе статьи – четыре очерка: «Фольклор и композиторы», «Н.Я. Мясковский», «А.Н. Александров», «С.С. Прокофьев».

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Н. Мясковский, С. Прокофьев, А. Александров, квартет, симфония, опера, кабардино-балкарский фольклор.

Для цитирования / For citation: Долинская Е.Б. 1941 год. Московские композиторы в Нальчике: к вопросу отражения кавказского музыкального фольклора в творчестве советских мастеров // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 111–121. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.111-121

ELENA B. DOLINSKAYA*P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia*
ORCID: 0000-0001-7936-3063

1941. Moscow Composers in Nalchik: On the Subject of Reflexing Caucasian Folklore in the Soviet Masters' Creative Work

The article is devoted to N. Myaskovsky, S. Prokofiev, A. Alexandrov's creative activity during their evacuation to the North Caucasus at the beginning of the Great Patriotic War. In Nalchik, from the hands of Khatu Sagidovich Temirkanov, they received notebooks with recordings of vocal melodies and instrumental tunes of Kabardino-Balkarian folklore. Inspired by the pristine beauty of

those unexplored folk tunes, Moscow composers gave them new life in such classical genres as string quartet, symphony and opera. The individuality of the creative approaches of Moscow composers to the folklore of the North Caucasus stimulated innovative solutions. It is stated the continuity of folklore musical sources with their processing by composers of the 19th–20th centuries second half.

The article has the purpose to expand the ideas about the creative activity of domestic composers during the war and the works they created on the basis of the folklore of the North Caucasus peoples. For the article is chosen the essay structure; it serves as a panorama and is designed for the total perception of phenomena. The article is based on four essays: “Folklore and Composers”, “N. Myaskovsky”, “A. Aleksandrov”, “S. Prokofiev”.

Keywords: Great Patriotic War, N. Myaskovsky, S. Prokofiev, A. Aleksandrov, quartet, symphony, opera, Kabardino-Balkarian folklore.

Через два месяца после начала Великой Отечественной войны, в августе 1941 года, советское правительство приняло решение об эвакуации ведущих деятелей искусства на Северный Кавказ. 11 августа спецпоезд с музыкантами и артистами (Московский художественный академический театр, Малый театр, консерватория) прибыл в Нальчик – столицу Кабарды. Среди музыкантов уехали на Кавказ с семьями: А.Н. Александров, К.Н. Игумнов, С.С. Прокофьев, С.Е. Фейнберг, Н.Я. Мясковский¹.

Прокофьев вспоминал, что Управление по делам искусств города Нальчика «было чрезвычайно заинтересовано приездом группы композиторов из Москвы

в столицу Кабарды. Председателем управления искусств был герой-партизан Хату Сагидович Темирканов – отец Юрия Хатуевича Темирканова, выдающегося дирижёра современности, Герой Советского Союза; погиб в 1942 году» [7, с. 244]. Именно Хату Сагидович передал в руки московских композиторов несколько тетрадей с записями интереснейших кабардино-балкарских песен и плясок, ранее этим музыкантам не известных².

А.Н. Александров, Н.Я. Мясковский, С.Е. Фейнберг и С.С. Прокофьев были в числе тех, кто тотчас начал работу над удивительным по яркости фольклором. Прокофьевым он был введён в тематизм Второго струнного квартета; Мясков-

¹ В самом начале июля 1941 года большая группа профессоров, а также студентов и аспирантов Московской консерватории явилась в военкомат с просьбой отправить их на фронт. Некоторым композиторам было отказано в связи с возрастом: военкомат, например, отклонил просьбу А.Н. Александрова.

² Ещё на заре творческой деятельности Мясковского и Прокофьева, а также Стравинского, Асафьев причислял их к когорте композиторов, обладавших самобытно-характерным стилем и индивидуальным кругом выразительных средств. Например, в связи с концертом 14 января 1917 года, на котором прозвучали «Петрушка» Стравинского, Первый фортепианный концерт Прокофьева и Вторая симфония Мясковского, критик пророчески писал: «Теперь все трое – определившиеся величины: каждый направляется по руслу, ему присвоенному, каждого можно узнать по стилю, даже без детального анализа форм и средств, какими каждый пользуется: настолько это отчётливые индивидуальности. Можно их любить или не любить, признавать или нет, но не учесть их творчества нельзя. Последнее значило бы отвернуться от современной жизни, от тех форм, в которые она вылилась» [10, с. 42]. Формы эти оказались интересны многим композиторам, проявившим склонность к фольклору.

Еще в XIX веке Танеев своими записями как бы включился в диалог о роли фольклора в композиторском творчестве. В дневниковых строках 1896 года он отметил важное: «Не народная музыка мешает музыке профессиональной, а, наоборот, последняя мешает народной, что соотношение между ними подобно соотношению между языком народным и литературным, что в средние века Франция и Германия были богаты народными песнями и песни эти служили формированию музыкального языка композиторов-контрапунктистов... Бах же написал много хоралов, темы которых большей частью были народными песнями. А так как наша музыка молода, наши композиторы должны много работать над русскими песнями, чтобы выработать оригинальный стиль» (курсив мой – Е.Д.) [16, с. 77]. Этим, в частности, стремился заниматься и Мясковский, даже находясь на фронте Первой мировой войны.



ский обратился к предложенным записям дважды – в Седьмом квартете и Двадцать третьей симфонии; Фейнберг написал Рапсодию на балкарские темы. Александров начал записывать и сам обрабатывать кабардино-балкарские мелодии, что ему пригодилось в работе над оперой «Бэла» (завершена уже в эвакуации во Фрунзе и после войны поставлена в Большом театре). В ней музыкальные образы предстали живыми и убедительными, так как Александров с наибольшей полнотой привлёк закавказский фольклор и для вокальной, и для оркестровой партий.

Фольклор и композиторы

В бытность СССР неизмеримо расширилось собирание и изучение фольклора разных народов. В минувшем столетии имело место постепенное подключение к музыкально-художественному процессу многонационального Советского Союза творчества народов древних цивилизаций, что веками были изолированы от контекста мирового музыкального развития.

Среди народов, вошедших в состав СССР, были те, что обладали опытом собирания и изучения фольклора (Грузия, Армения), и малые народности, музыкальный язык которых долго не становился объектом всестороннего изучения (лаки, кабардинцы, балкары).

Творчество европейских (и в том числе русских) композиторов мирового уровня на практике демонстрировало позитивность взаимодействий художественных традиций Востока и Запада – искусства разных систем музыкального мышления и разной эстетической ориентации. Общеизвестно, что самобытность русской музыки во многом определялась не только глубиной её связи с национальным фольклором, но и блистательным «диалогом» с восточными культурами. В. Стасов писал: «Восточный элемент – её характер-

ное отличие, ибо масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех её форм и давала ей такую особую характерную окраску» [15, с. 150].

Новая действительность рождала и новые формы общения композиторов с искусством разных народов, вошедших в состав Советского Союза. Процесс массового культурного просветительства ещё в 1920-е годы захватил не только столичные города СССР, но и бывшие окраины царской России. Особенно продуктивными оказались 1930-е годы, когда, например, в республики Средней Азии были командированы профессора из консерваторий Москвы и Ленинграда, которые на практике демонстрировали высокую результативность взаимодействия культур Запада и Востока. Плодотворно развернулась творческая и педагогическая деятельность Е. Брусиловского в Казахстане, С. Баласаняна в Таджикистане, А. Козловского в Узбекистане, Р. Глиэра в Азербайджане. Их увлечённая работа давала очевидные результаты, в отличие от искусственно придуманного «содружества» высокого профессионала из столицы с молодым национальным кадром, обычно исполнителем на народном инструменте и только начинавшим своё европейское обучение. Народные мелодисты поставляли профессорам образцы родного фольклора, которые композиторами свободно вводились в систему русского ориентализма. Примеры здесь многочисленны. Сошлёмся на Р. Глиэра, создавшего оперы «Гюльсара» (совместно с Г. Джалиловым и Т. Садыковым) и «Лейли и Меджнун» (в соавторстве с Т. Садыковым).

Начавшаяся в Европе в конце 1930-х годов Вторая мировая война привнесла, естественно, новые обстоятельства: с первых месяцев 1941 года была организована эвакуация представителей золотого

фонда культуры СССР на Северный Кавказ и в Среднюю Азию.

Н.Я. Мясковский

Н.Я. Мясковский находится в Нальчике с августа 1941 по декабрь 1942 года. Знакомясь с музыкой народов Северного Кавказа, он, отмечает А. Иконников, «... слушает лучших народных исполнителей Кабардино-Балкарии, изучает собранный фольклорными экспедициями музыкальный материал и сочиняет ряд произведений, в которых использует мелодии народов Кавказа» [4, с. 266].

Облекая подлинные кабардино-балкарские напевы в разные жанровые формы, Мясковский создаёт Седьмой струнный квартет и Двадцать третью симфонию. Хронологически эти сочинения идут друг за другом: квартет *op. 55 F-dur* был написан в сентябре–октябре 1941 года и впервые исполнен в Москве квартетом им. Бетховена 12 мая 1942 года. Над симфонией *op. 56 a-moll* композитор работал с октября по ноябрь 1941 года. Премьера состоялась в Москве 11 июня 1942 года (оркестр Радиокomiteта, дирижёр Н.С. Голованов). Успех этих сочинений был обеспечен тем, что, по наблюдению Г. Нейгауза, творчество Мяковского «полно мысли и будит мысль, что оно – выражение интеллектуальной чистоты, этической неподкупности и целостности. А эти качества – прочные качества, куда прочнее многих соблазнов и обобщений» [9, с. 40–41].

Седьмой квартет и Двадцать третью симфонию-сюиту можно отнести к тем сочинениям Мяковского, которые, как кажется, создавались на одном дыхании, в едином творческом порыве. С полным основанием это можно сказать и о других

военных произведениях композитора, например, о маршах и песнях³. В Седьмом квартете и Двадцать третьей симфонии господствовала поэтика народного творчества, и в этом их особое отличие. А неповторимость кабардино-балкарских напевов и танцев присутствовала в каждом такте.

Во взаимном проникновении песенности и инструментализма кроется, как известно, основа самого жанра квартета. Именно отсюда, от распевного характера кабардино-балкарских тем (даже быстрых) идёт обаяние того национального колорита, которым проникнут дух Седьмого квартета.

Для Квартета Мяковский словно складывает в собственную художественную «антологию» кабардинские, нартские и северо-осетинские песенные и танцевальные мелодии. Однако открывается он темой чисто русского склада (пример 1).

Определяет своеобразие этого камерного ансамбля отчётливое стремление композитора не только пронизать всю его ткань песенностью, но ею же окрасить танцевальность.

Партитура Квартета (и Симфонии-сюиты) внешне кажется прозрачной, но какой необычностью красок она обладает в живом исполнении! Чувствуется, что обе кабардинские партитуры написаны рукой огромного мастера, наделившего их глубиной мысли и полнотой чувств.

В Симфонию-сюиту *op. 56* включено десять народных тем. Мяковский поставил своей целью дать им симфоническое разви-

Пример 1

Н. Мясковский. Квартет № 7



³ В начале июля 1941 года Мяковский сочинил две боевые песни («Боец молодой», сл. Светлова и «Боевой приказ», сл. Винникова) и два марша для духового оркестра (*op. 53*, «Героический» и «Весёлый»).



Пример 2

Н. Мясковский. Симфония № 23

I

Lento

тие, что потребовало их разработки в качестве собственного тематического материала.

Привлечённые темы многообразны: полинациональны и разножанровы. Среди них есть трагические и героические, лирические и шуточные. Метод их разработки восходит к традициям балакиревской школы. Например, основной темой зажигательного стремительного финала в форме рондо стала кабардинская лезгинка «Исламей», ранее блистательно разработанная в знаменитой фортепианной фантазии Балакирева (1869)⁴. Двадцать

третья симфония уникальна тем, что построена на народных темах, к которым Мясковский относился бережно, словно к бесценному первоисточнику. Он не сочинил в этой партитуре ни одной собственной темы, о чём писал: «У меня был такой приём: песни подбирались одна к другой, независимо от национальности, лишь бы характер подходил, поэтому в 1-й части, хотя все темы кабардинские, но разных времён – первая и четвёртая старинные, вторая и третья средних лет; во второй части (лирика) все темы балкарские, кроме средней, которую поют и кабардинцы; в финале основа кабардинская, эпизоды балкарские. Метод обработки (разработкой

я почти не пользовался, если не считать кое-каких переходных кусков) был такой: первое изложение всех тем я давал или вполне фольклорное, когда в теме бывал подголосок, т. е. намёк на гармонию, или такое, которое подчёркивало интонационно-ладовый склад песен, если они бывали одногласными. Все, кто слышал, в том числе кабардинцы, утверждали, что мне очень удалось схватить лады и нигде не исказить интонацию»⁵ (Цит. по: [4, 287–288]).

⁴ Балакирев проявлял огромный интерес к многонациональным культурам. Трижды побывав на Кавказе (в 1862, 1863 и 1868 годах), он не только любовался величественной природой, но и внимательно вслушивался в песни и инструментальные наигрыши его различных этносов. Гениально разработанная Глинкой в испанских партитурах линия «русской музыки Востока» получила индивидуальное развитие у всех представителей «Могучей кучки».

⁵ Письмо Н.Я. Мясковского А.А. Иконникову от 7 апреля 1942 года.

Приведём названия, жанры песен и инструментальных наигрышей, введённых в тематический корпус Симфонии. В первой части в качестве запева (вступления), её открывающего, использована старинная нартская трагическая песня «Сосруко и Сатаней». Кроме того, привлечены кабардинские темы: танцевально-маршевая «Гетигежев Огурби» и старинная «Салтан Хамид». Вторая часть написана с опорой на осетинский фольклор. Употреблены два песенных напева: возвышенно-лирический и скорбный, пришедшие к нам из глубины веков. Начало третьей части, финала – кабардинская лезгинка «Исламей», легко и грациозно перешедшая в старинную осетинскую шуточную песню «Халимат». Завершена Симфония кодой, функцию которой выполняет старинная песня задорного характера «Араку Батай ак Батай».

Партитура симфонии продемонстрировала новый опыт Мясковского по исключительно бережному отношению к инонациональному фольклору. На наш взгляд, это сочинение стало своеобразным *актом художественного проявления дружбы между народами СССР*, что было особенно ценно в годы Великой Отечественной войны⁶.

А.Н. Александров

Анатолий Николаевич Александров (1888–1982) – современник Танеева и Скрябина, Метнера и Рахманинова, Мясковского и Прокофьева. Ныне он, к сожалению, почти забыт, хотя сделал для оте-

чественной культуры очень много. Девиз жизни Александрова – «Ни единого дня без музыки» [11, с. 3], обусловил его работу в самых разных жанрах⁷.

В симфонической картине оперы «Восход солнца» композитором мастерски переплетены кабардинская и авторская мелодика. А характеристика главных героев оперы «Бэла» – Бэлы, Духанщицы и Азамата – построена на кабардино-балкарском и адыгейском фольклоре (к примеру, первая песня Бэлы, основанная на балкарской песне «Нанук» в записи композитора Б. Шехтера). Инструментальные наигрыши с песенным тематизмом применены и в комической песне Духанщицы, где А. Александров соединил горскую трудовую песню «Онай» с нартским инструментальным наигрышем «Урузмак».

Мелодию карачаевской песни «Карачай еменаджир» музыкант использовал в дуэте Азамата и Князя, а также в квартете Бэлы, Азамата, Князя и Казбича. Красочно звучал двойной канон, созданный А. Александровым на основе обработки горской мелодии «Ханшауби», ставшей основой песни «Погонщики» из Пролога оперы. В тонко разработанную оркестровую партию оперы Александров ввёл кабардинские и ингушские напевы. Композитор свободно работал с ними, чаще всего ограничиваясь гармонизацией, подсказанной народным тематизмом. В массовых сценах оперы жанрово-бытовой фон способствовал усилению внутренней напряжённости (в сценах ссоры Казбича с Азаматом

⁶ Триада симфоний, №№ 22–24, где начальной стала Симфония-баллада о Великой Отечественной войне, была хронологически первым откликом отечественного композитора на начавшуюся войну. Мясковский создал и три квартета: №№ 7, 8, 9 (1941, 1942, 1943 годы).

⁷ А. Александров окончил Московскую консерваторию по двум специальностям – фортепианное (1915, класс Игумнова) и композиторское отделения (1916). Его дипломная работа – опера «Два мира» (по А. Майкову, 1916). Всю дальнейшую жизнь композитор-пианист целиком связал с Московской консерваторией. В классе профессора А. Александрова учились К. Молчанов, В. Блок, К. Карасев, Б. Мокроусов, Тен Чу, Ю. Фортунатов, Д. Гаджиев (всего более 50 композиторов). В отношении оперного творчества А. Александрова добавим, что он создал следующие оперы: «Сорок первый» (по Б. Лавренёву, 1935), «Бэла» (по М. Лермонтову, 1-я ред. 1941, 2-я ред. 1945, постановка в филиале Большого театра, 1946) и «Дикая Бара» (ансамбль ВТО, 1957). Кроме того, его перу принадлежали: две симфонии, симфоническая повесть «Память сердца». Особое место занимала камерная фортепианная музыка (четыренадцать сонат, Концерт для фортепиано с оркестром, большая серия пьес для детей и вокальные циклы).



Пример 3

«Онай (горская,
без сопровождения инструмента)

«Урузмак» (из нартских песен). Оба голоса на кобузе



и похищения Бэлы) или оказывался средством создания музыкальной характеристики Максима Максимовича и солдат. В последнем случае была использована русская солдатская песня «Ночи тёмны, тучи грозны».

После войны А. Александров, продолжая традиции композиторов-кучкистов в работе с разнорациональным фольклором, создал сборник «Восемь пьес на мотивы песен народов СССР».

С.С. Прокофьев

Война изменила многие творческие планы Прокофьева, но не изменила (скорее даже увеличила) интенсивность творчества, присущую композитору. Первыми его музыкальными откликами на войну стали: Симфонический марш для большого оркестра (ор. 88, 1941), Семь массовых песен для голоса и фортепиано

(ор. 89, 1941–1942), Симфоническая сюита «1941 год» (ор. 90, 1941), музыка к кинофильму И. Савченко «Партизаны в степях Украины». В том же 1941 году Прокофьев написал свой Второй квартет (ор. 92), известный как «Кабардинский».

Премьера нового квартета Прокофьева, созданного в Нальчике, с огромным успехом прошла в Москве 5 сентября 1942 года в исполнении квартета имени Бетховена. Через несколько лет названное произведение прозвучало и в США. В письме от 27 мая

1947 года Кусевицкий, давний друг Прокофьева, сообщил, что Второй квартет Сергея Сергеевича также имел огромный успех [12, с. 85]⁸.

Кратко обозначим жанровый контекст, связанный с рождением Квартета № 2. Самым ранним опытом обращения Прокофьева к струнному квартету стала задумка создать его ещё в 1910-е годы. Был набросан тематический материал, как всегда у Прокофьева, очень яркий. Однако работа над неоконченной пьесой для 4-х струнных, которую возможно обозначить только как Квартет «№ 0», не была доведена композитором до окончания. Тем не менее Прокофьев, у которого никогда ничего не пропадало, вводил некоторые мелодические идеи Квартета «№ 0» в корпус разных произведений: фортепианного Концерта № 3 (исходный запев) и оперы

8 Существенно, что в дальнейшем не только в Америке, но и по всему миру великий дирижёр-контрабасист исполнил множество сочинений Прокофьева. В частности, осуществил премьеру Пятой симфонии, которую называл однозначно гениальной, озвучил сюиты из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта», Еврейскую увертюру и другое.

В годы Великой Отечественной войны С.А. Кусевицкий трудился, как говорится, не покладая рук. Для него было важным принципиально занять антивоенную позицию, что являлось открытой конфронтацией с политикой нейтралитета Америки. Кусевицкий принял участие в организации Ассоциации помощи семьям мобилизованных на фронт музыкантов Франции. С 1941 года начала действовать созданная им компания сбора средств в помощь воюющей Великобритании. Невероятно много, как и С. Рахманинов в Нью-Йорке, Николай Малько в Чикаго, дирижёр в Бостоне способствовал сбору средств для помощи СССР в его борьбе с фашистским гитлеризмом. Кусевицкий выделял средства из своего фонда для поддержки американо-русского комитета медицинской помощи СССР, среди членов которого были: скрипач Ефрем Цимбалист, скульптор Сергей Конёнков и другие.

«Огненный ангел» (начало финального акта, где в оркестре полностью сохранена квартетная фактура).

И Первый квартет, и Первую симфонию, «Классическую», Прокофьев пишет со своим индивидуальным отражением классической манеры. Его прозрачный стиль можно определить словами Шостаковича: упражнение в квартетном стиле. Названный квартет Прокофьева особого интереса у ансамблистов не вызвал, в отличие от Первого квартета Шостаковича, признание которого предопределило постоянную его работу в этом жанре. Огромный же успех, выпавший на долю Второго квартета Прокофьева, был обусловлен особенностями индивидуального композиторского проекта. Центральным элементом стилевой системы здесь выступил исключительно фольклорный тематизм – как сугубо диатонический, так и хроматизированный. Не последнюю роль в интересе к квартету сыграли и блистательно преломлённые композитором некоторые особенности игры на кавказских музыкальных инструментах. Так, партия струнных не только имитирует звучание смычковой кеманчи, но и подражает тембрам ударных.

Несмотря на то, что многие темы Второго квартета заимствованы из песен и инструментальных наигрышей Кабарды, в музыке ощутимо ярко выраженное прокофьевское начало: жёстко звучащая диатоника в сочетании с резкими динамическими акцентами; хроматизированный тематизм, обострённый прихотливым ритмом, что позволяет Прокофьеву трактовать мелодические линии ансамбля в качестве основы движущейся вертикали.

Пример 4



С. Прокофьев. Квартет № 2 (начало)

Характерна широко введённая композитором пряная восточная лирика, оттенённая буйными токкатными ритмами.

Пример 5



С. Прокофьев. Квартет № 2

Свою просьбу к московским композиторам о творческой работе над предложенными фольклорными источниками Х.С. Темирканов завершил таким комментарием: «Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы положите начало кабардинской музыке» [7, с. 244–245].

В военной статье 1944 года «О чужих странах и людях» Б. Асафьев, в связи со Вторым квартетом ор. 92 *F-dur* С. Прокофьева, замечает, что его автор находится в фарватере давних традиций восточности, установленных классиками русской музыки. В них, по наблюдению критика, нет «обособленности и противопоставления Запада и Востока, а чувствуется многообразие развитий и выявлений в музыке великого человечнейшего искусства общения» [10, с. 142–143].

Сохранились сведения о перманентном интересе С. Рихтера к музыке Прокофьева, в частности, ко Второму квартету. В своих воспоминаниях М. Мендельсон-Прокофьева рассказывает, что в 1955 году «...с 6 июля по 9 августа (с маленькими перерывами) у нас гостили Н. Дорлиак и



С. Рихтер. В быту они необычайно легки, а это в дачных условиях много значит. Жили мы каждый сам по себе... Занимался Рихтер без перерыва часов 5 с утра и ещё часа 3–4 после обеда... Рихтер в связи с предстоящим 17 сентября концертом работал с квинтетом имени П.И. Чайковского по их просьбе над Серёжиным квинтетом № 2. Говорил, по словам Нины, что это замечательная музыка. И что квинтетики сначала делали всё не так. Он занимался с ними несколько раз. Получилось так, что после первой репетиции квинтета он сразу пришёл на концерт немецкого ансамбля (Мюнхенский камерный оркестр под управлением Вильгельма Штресса – *Е.Д.*). Он сказал Нине, что не знает, сумеет ли слушать музыку, настолько полон квинтетом» [6, с. 546, 548].

В связи с исполнением Второго квинтета Мира Александровна записывает в дневнике: «С папой и Евгенией Яковлевной (Мясковской – сестрой композитора – *Е. Д.*) была 18 сентября в Малом зале консерватории на концерте из сочинений Прокофьева. Исполняли 2-й квар-

тет (квинтет имени П.И. Чайковского), “Гадкий утенок” и “Болтунью” (Н. Дорлиак и А. Гинзбург), 15 “Мимолетностей” (М. Юдина), “Увертюру на еврейские темы”. Очень мне было приятно услышать квинтет – живо вспомнилось, как работал над ним Серёжа в Нальчике, как играл его Николаю Яковлевичу и другим композиторам в Тбилиси» [6, с. 549].

Прошло ровно 80 лет, и ныне Кабардино-Балкария обладает активно развитой музыкальной культурой в сфере педагогики и творчества. В её фундамент заложили пусть небольшие, но свои строительные блоки выдающиеся композиторы России. Услышав написанные Мясковским, Прокофьевым и Александровым квинтеты, симфонию и оперу, жители Кабардино-Балкарской АССР с радостью узнавали родной музыкальный материал, который получил новое, очень свежее звучание. Соединение классических форм с ещё нетронутым восточным фольклором привело не только к интересным, но и порой к неожиданным результатам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров А.Н. Воспоминания, статьи, письма / ред.-сост. В. Блок. М.: Сов. композитор, 1979. 360 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5 т. Т. 2: Избранные работы о П.И. Чайковском, А.Г. Рубинштейне, А.К. Глазунове, А.К. Лядове, С.И. Танееве, С.В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. Е.М. Орлова. М.: АН СССР, 1954. 391 с.
3. Долинская Е.Б. Фортепианное творчество Н.Я. Мяковского: очерки. М.: Сов. композитор, 1980. 208 с.
4. Иконников А.А. Художник наших дней Н.Я. Мяковский. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 416 с.
5. Кокушкин В.Д. Анатолий Александров. М.: Сов. композитор, 1987. 284 с.
6. Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967) / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. 631 с.
7. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 1 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1959. 358 с.
8. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 2 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1960. 587 с.
9. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 2 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1964. 360 с.

10. Орлова Е. Б.В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964. 464 с.
11. Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856–1946: сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. В. Протопопова. М.; Л.: Музгиз, 1947. 276 с.
12. Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. 2-изд., доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
13. Прокофьев С., Кусевский С. Переписка, 1910–1953 / ред.-сост. В.А. Юзефович. М.: ДЕКА-ВС, 2009. 531 с.
14. Сорокер Я.Л. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 101 с.
15. Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 3: 1880–1886. М., 1977. 354 с.
16. Танеев С.И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн. Кн. 1: 1894–1898. М.: Музыка, 1981. 333 с.
17. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: 1886–1908. В 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. 525 с.

Об авторе:

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com

REFERENCES

1. Aleksandrov A.N. *Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [Memoirs, Articles, Letters]. Editor-compiler V. Blok. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 360 p.
2. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy. V 5 tomakh. Tom 2: Izbrannye raboty o P.I. Chaykovskom, A.G. Rubinshteyne, A.K. Glazunove, A.K. Lyadove, S.I. Taneeve, S.V. Rakhmaninove i drugikh russkikh kompozitorakh* [Selected Works. In 5 volumes. Vol. 2: Selected Works About P.I. Tchaikovsky, A.G. Rubinstein, A.K. Glazunov, A.K. Lyadov, S.I. Taneev, S.V. Rachmaninov and Other Russian Composers]. Edited by E.M. Orlova. Moscow: Akademiya nauk SSSR, 1954. 391 p.
3. Dolinskaya E.B. *Fortepiannoe tvorchestvo N.Ya. Myaskovskogo: ocherki* [Piano Works of N.Ya. Myaskovsky: sketches]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 208 p.
4. Ikonnikov A.A. *Khudozhnik nashikh dney N.Ya. Myaskovskiy* [The Artist of Our Days – N.Y. Myaskovsky]. 2nd edition revised and enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 416 p.
5. Kokushkin V.D. *Anatoliy Aleksandrov* [Anatoly Alexandrov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 284 p.
6. Mendel'son-Prokof'eva M.A. *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevnik (1938–1967)* [On Sergei Sergeyevich Prokofiev. Memories. Diaries (1938–1967)]. Scientific editorship, foreword and commentary by E.V. Krivtsova. Moscow: Kompozitor, 2012. 631 p.
7. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 1]. Edited-compiler S.I. Shlifshtein. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1959. 358 p.
8. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 2* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 2]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1960. 587 p.
9. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 2* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 2]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. 2nd edition, revised. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1964. 360 p.
10. Orlova E. *B.V. Asaf'ev: Put' issledovatelya i publitsista* [B.V. Asafiev: Way of the Researcher and Publicist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 464 p.



11. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva: 1856–1946. Sbornik statey i materialov k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [In Memory of Sergey Ivanovich Taneyev: 1856–1946. Collection of articles and materials for the 90th anniversary of his birth]. Edited by V. Protopopov. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 276 p.
12. Prokofev S.S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Materials, Documents, Memoirs]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. 2nd edition enlarged. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p.
13. Prokofev S., Kusevitskiy S. *Perepiska, 1910–1953* [Correspondence, 1910–1953]. Compiled by V.A. Yusefovich. Moscow: DEKA-VS, 2009. 531 p.
14. Soroker Ya.L. *Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva* [Chamber and Instrumental Ensembles by S. Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 101 p.
15. Stasov V.V. *Stat'i o muzyke. Vypusk 3: 1880–1886* [Articles About Music. Issue 3: 1880–1886]. Moscow, 1977. 354 p.
16. Taneev S.I. *Dnevnik, 1894–1909. V 3 knigakh. Kniga 1: 1894–1898* [Taneev S.I. Diaries, 1894–1909. In 3 books. Book 1: 1894–1898]. Moscow: Muzyka, 1981. 333 p.
17. Yastrebtsev V.V. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya: 1886–1908. V 2 tomakh. Tom 1* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Memoirs: 1886–1908. In 2 volumes. Vol. 1]. Leningrad: Muzgiz, 1959. 525 p.

About the author:

Elena B. Dolinskaya, DrSci (Arts), Professor, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com





Я.А. КАБАЛЕВСКАЯ

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2083-6548*

Музыка в киноэкранизациях «Бури» Шекспира: к проблеме стилистического разнообразия

Статья посвящена проблеме воплощения в мировом кинематографе пьесы Шекспира «Буря», одного из самых музыкальных произведений Шекспира, в котором содержится множество упоминаний о музыке, музыкальных инструментах, в действие вводятся песни, танцы, а также музыкально-театральное представление в жанре английской маски. Приводится хронологическая таблица избранных экранизаций «Бури» – от «немых» фильмов XX века и до видеозаписи онлайн-спектаклей – явления последних лет, вызванного коронавирусной пандемией 2019–2021 годов. Предпринята попытка классификации фильмов по видам и жанрам. Рассмотрены различные тенденции в киноинтерпретациях итоговой шекспировской пьесы. Систематизируются некоторые приёмы работы над саундтреками к фильмам: использование ранее созданной музыки (классической или современной); создание авторской музыки; фильмы-оперы (кинооперы или экранизированные оперы). В поле зрения попадают: авангардное кино Д. Джармена «Буря» с музыкой Б. Ходжсона и Д. Льюиса (1979), драма-фэнтези «Книги Просперо» П. Гринуэя с музыкой М. Наймана (1991), анимационный фильм «Буря» С. Соколова с музыкой Ю. Новикова (1992) и другие. Делается вывод: авторские киномузыкальные средства выразительности, если и не способны сравниться с признанными шедеврами музыкальных воплощений «Бури» (симфоническая фантазия П.И. Чайковского, фантазия Г. Берлиоза, опера Т. Адеса), тем не менее, достигают своей цели: создания единого художественного образа фильма. Они демонстрируют широкую стилистическую палитру, выполняют не только комментирующую функцию, но и влияют на восприятие зрителем фильма в целом.

Ключевые слова: Шекспир, буря, музыка, искусство, кино, кинематограф.

Для цитирования / For citation: Кабалева Я.А. Музыка в киноэкранизациях «Бури» Шекспира: к проблеме стилистического разнообразия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 122–134. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.122-134



YAROSLAVA A. KABALEVSKAYA

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

ORCHID: 0000-0002-2083-6548

Music in Film Adaptations of "The Tempest" by Shakespeare: to the Problem of Stylistic Variety

The article is devoted to the problem of embodiment of the play "The Tempest" by Shakespeare in the world cinema, one of the most musical Shakespeare's works which contains many references to music, musical instruments, songs, dances, as well as a musical and theatrical performance in the English mask genre. It is given the chronological table of selected film adaptations of "The Tempest", from XX century "silent" films to the video recordings of online performances that are a phenomenon of recent years caused by 2019–2021 coronavirus pandemic. It has been made an attempt to classify films by types and genres. The article considers various trends in film interpretations of the final play by Shakespeare. Some techniques of working on film soundtracks are systematized: using previously created music (classical or contemporary); creating author's music; opera films (film operas or filmed operas). In the field of view are: D. Jarman's avant-garde film "The Tempest" with music by B. Hodgson and D. Lewis (1979), the fantasy drama "Prospero's Book" by P. Greenaway with music by M. Nyman (1991), the animated film "The Tempest" by S. Sokolov with music by Yu. Novikov (1992) and others. It is drawn the conclusion: the author's film musical means of expression, even if they are not able to compare with the recognized masterpieces of musical embodiments of "The Tempest" (Tchaikovsky's symphonic fantasy, Berlioz's fantasy, opera by T. Ades), nevertheless they achieve their goal: to create a single artistic image of the film. They demonstrate a wide stylistic palette, perform not only commenting function, but also affect the viewer's perception of the film as a whole.

Keywords: Shakespeare, the Tempest, music, art, cinema, cinematograph

«Я открыл экран, к которому стремился, у Шекспира».

Г. Козинцев

Драматургия Шекспира на протяжении столетий вплоть до наших дней привлекает внимание кинорежиссёров. В XX веке, с момента возникновения кино, за исторически короткий срок существования этого вида искусства создано множество фильмов в разных жанрах на сюжеты английского драматурга. По словам шекспироведов Вл.А. Лукова и Н.В. Захарова, «новый стимул для развития культа Шекспира дал кинемато-

граф, а позже телевидение... Это совершенно новые качества культа Шекспира, которым предстоит проявиться в настоящем и ближайшем будущем» [12, с. 139].

Исследователь Ян Котт моделирует в своём высказывании характерные типологические ситуации, свойственные фильмам по Шекспиру: «Когда начинают экранизировать Шекспира, действие становится столь же важным, как и текст. Каждая из его пьес – это зрелище, напол-

ненное бряцанием оружия, военными походами и дуэлями, мы присутствуем при оргиях и празднествах, мы окружены ураганами и бурями, любовью, жестокостью и страданиями... Актёр в кино может без всяких переходов переброситься от любовной сцены к сумасшествию. Он убивает и, вложив шпагу в ножны, даёт знак, чтобы ему принесли бокал вина. Но у него нет времени осушить бокал – оруженосец извещает, что его сын убит. Он страдает, но не более тридцати секунд. Как же это происходит, почему становится возможным? Потому, что все лишние паузы выпали во время монтажа. Настоящий фильм состоит только из моментов напряжения. Как у Шекспира» [10, с. 97].

Феномен «Бури» – итогового и одного из самых сложных, многогранных произведений Шекспира – заключается в том, что каждая эпоха находит в ней созвучные, актуальные черты и трактует их по-своему. «Буря» вмещает в себя сюжетные линии разных пьес – здесь борьба за власть, вражда и захват трона, первая любовь, призванная пройти испытания, неприукрашенное поведение грубых персонажей, чарующий полёт фантастических видений. Природа во всём её таинственном могуществе образует постоянный фон по отношению к происходящим событиям, придавая повествованию эпический характер. Таким образом, создаётся универсальная картина мира, тяготеющая к разумному устройству и благоприятному разрешению всех коллизий, что предвосхищает эстетические установки Просвещения (недаром «Бурю» сравнивают с «Волшебной флейтой» Моцарта). «Буря» стала одной из самых музыкальных пьес Шекспира: она наполнена множеством упоминаний о музыке, музыкальных инструментах, в действие также

включены песни, танцы и даже целое музыкально-театральное представление – «маска». Поэтому за четыре века истории пьесы к ней обращались композиторы, создавая произведения в разных стилях и жанрах – таких, как опера и балет, симфоническая увертюра и музыка к театральным спектаклям. Некоторые из них – симфоническая фантазия «Буря» П.И. Чайковского (1873) и одноимённая опера британского композитора Т. Адеса (2004) – заслужили всемирную популярность. О других же (например, музыка к спектаклю Я. Сибелиуса или А. Аренского, неизданная опера А. Алябьева и т. д.) известно чрезвычайно мало, хотя как явление «музыкальной шекспирианы», одной из форм «культы Шекспира» они представляют значительный интерес.

Об устойчивом интересе кинематографистов к пьесе свидетельствует внушительная фильмография – более 50 киноэкранизаций и телепередач. Представленные ниже в хронологической таблице избранные кинофильмы иллюстрируют пути эволюции мирового кинематографа как с точки зрения жанрового многообразия, так и с точки зрения используемого музыкального ряда (Таблица 1).

В целом можно выделить пять типов фильмов, созданных по пьесе «Буря»:

- исторически наиболее ранние «немые» фильмы;
- экранизации шекспировской пьесы в эпоху звукового кино (авторские версии на основе «Бури», в том числе фильмы, где сюжет «Бури» использован частично или имеются лишь аллюзии на него);
- анимационные фильмы;
- фильмы-оперы (кинооперы или экранизированные оперы);
- киноспектакли, а также видеозаписи онлайн-спектаклей – новейшее явление,



Таблица №1

№	Год	Название	Жанр, режиссёр, страна создания, актёры и другие факты	Композитор
Немое кино				
1	1905	«Буря»	Киноспектакль Лондонского Королевского театра. Режиссёры Г.Б. Три, Ч. Урбан (Великобритания)	—
2	1908	«Буря»	Режиссёр Д. Рамез (Великобритания) В ролях: Г.Б. Три, Ф. Бертини	—
3	1908	«Буря»	Режиссёр П. Стоу (Великобритания)	—
4	1911	«Буря»	Режиссёр Э. Санхаузер (США). В ролях: Э. Генанг, Ф. ла Бади	—
Звуковое кино				
5	1948	«Жёлтое небо»	Вестерн. Режиссёр У. Уэллман (США). В главной роли Г. Пек	А. Ньюман
6	1956	«Запретная планета»	Фэнтези. Режиссёры Ф. Мак, Л. Уилкоккс (США). В ролях: У. Пиджен, Э. Френсис, Л. Нильсен	Л. и Б. Баррон
7	1960	«Буря»	Фильм NBC. Режиссёр Д. Шеффер (США). В ролях: М. Эванс, Р. Бартон	Л. Энджел
8	1969	«Буря»	Режиссёры С. Мейшел, Ф. Кортнер (ФРГ)	Д.А. Ридль
9	1976	«Буря»	Драма. Режиссёр Г. Хорват (Венгрия). В главных ролях: Л. Меншарош, Э. Кутвёлдьи	Л. Сари
10	1979	«Буря»	Авангардное кино. Режиссёр Д. Джармен (Великобритания). В роли Просперо – Х. Уильямс	Б. Ходжсон, Д. Льюис
11	1982	«Буря»	Трагикомедия. Режиссёр П. Мазурский (США). В ролях: Д. Кассаветис, С. Сарандон	С. Ямашта
12	1983	«Буря»	Из серии «Пьесы Шекспира». Режиссёр У. Вудман (США). В роли Просперо – Е. Цымбалист-младший	Д. Серри
13	1983	«Буря»	Драма. Режиссёры Д. Хирш, Х. Роланд (Канада). В главных ролях: Л. Кариоу, Ш. Флэтт	С. Сильверман
14	1988	«Буря»	Фильм-спектакль. Режиссёр А. Эфрос (Россия). Постановка в ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва. В главных ролях: Ю. Николаевский, А. Вертинская	Г. Пёрселл
15	1989	«Плавание в Мелонию: фантазия по “Буре” Шекспира»	Анимационный. Режиссёр П. Аллин (Швеция-Норвегия). Роли озвучивали: А. Эдвалл, Р. Карлссон.	Б. Исфальт
16	1991	«Книги Просперо»	Драма, фэнтези. Режиссёр П. Гринуэй (Нидерланды, Франция, Великобритания, Италия)	М. Найман
17	1992	«Буря»	Анимационный. Из цикла «Шекспир: Великие комедии и трагедии. Режиссёр С. Соколов (Россия-Великобритания)	Ю. Новиков
18	1998	«Вызывающий бурю»	Драма. Режиссёр Д. Бендер (США). В роли Просперо П. Фонда	Т. Блэнчард
19	1998	«Буря»	Драма. Режиссёр Ё. Стангерц (Швеция). В главных ролях: С. Гёте, С. Линд	Б. Клаэссон
20	1998	«Вызывающий бурю»	Драма. Режиссёр Д. Бендер (США). В роли Просперо П. Фонда	Т. Блэнчард
21	2002	«Остаться в живых» («Пропавшие»)	Фантастика, экшн. Режиссёр Дж. Абрамс (США). Фабула «Бури» Шекспира. Продюсер Д. Бендер, снявший в 1998 году фильм «Вызывающий бурю»	М. Джаккино

Окончание таблицы 1.

№	Год	Название	Жанр, режиссёр, страна создания, актёры и другие факты	Композитор
22	2004	«Буря»	Фильм-опера. Съёмки в Королевском оперном театре Ковент-Гарден (Лондон). Режиссёр – Д. Хасвелл (Великобритания)	Т. Адес
23	2008	«Буря»	Драма. Режиссёры К. Адамик, К. Варликовский (Польша)	П. Мыкетын
24	2010	«Буря»	Драма, экшн. Режиссёр Д. Тэймор (США). В роли волшебницы Просперы Х. Миррен	Э. Голденталь
25	2010	«Буря»	Киноспектакль. Режиссёр Д. Мак-Ануфф (Канада). В главных ролях: К. Пламмер, Д. Вин Дэйвис	М. Рот
26	2011	«То, что надо»	Музыкальная драма ¹ . Режиссёр М. Эванс (Великобритания). В главных ролях: М. Драйвер, Д. Бранч	Д. Тэлбот
27	2012	«Буря»	Фильм-опера. Съёмки в Метрополитен Опера (Нью-Йорк), режиссёр Г. Халверсон (США)	Т. Адес
28	2014	«Буря»	Киноспектакль. Из цикла «Глобус». Режиссёры Д. Херрин, Й. Рассел (Великобритания). В главных ролях: Р. Аллам, Д. Бакли	С. Уорбек
29	2015	«Буря»	Фильм-опера. Съёмки в Венской государственной опере, режиссёр Р. Гуммлик (Австрия)	Т. Адес
30	2017	«Буря»	Онлайн-спектакль Королевской Шекспировской компании. Режиссёр Г. Доран (Великобритания). В главных ролях: С. Рассел, Д. Рейнсфорд	П. Инглишбай
31	2017	«Миранда»	Фильм-опера. Съёмки в Опера Комик (Париж). Режиссёр К. Леконте (Франция). В главных ролях: А. Клэйтон, К. Линдси	Г. Пёрселл
32	2019	«Буря»	Киноспектакль. Режиссёр Б. Аврич (Канада). В роли Просперо Марта Генри	Р. Спенс-Томас, Г. Воан
33	2021	«Буря»	Онлайн-спектакль. Режиссёр П. Нимс (США). В главных ролях: Э. Пагель, Д. Кондрат	А. Янг

вызванное коронавирусной пандемией 2019–2021 годов.

История кинообращений к «Буре» началась уже через десятилетие после демонстрации братьями Люмьер в Париже в 1895 году их «синематографа», причём отсутствие звука не стало преградой для первых режиссёров, экранизовавших «Бурю». Так, в начале XX века состоялось сразу четыре фильма: запись 1905 года на немую киноплёнку спектакля английского режиссёра и актёра Герберта Бирбома Три. Через три года он сыграл роль

Просперо в фильме режиссёра Даниила Рамеза. В этом же 1908 году была выпущена экранизация «Бури» режиссёра Перси Стоу (Великобритания) со множеством спецэффектов (взрывы, «картина в картине» – плывущий по морю корабль, летающие в кадре голуби и т. д.)², и в 1911 году в США – фильм режиссёра Эдвина Санхаузера.

Из перечисленных фильмов в открытых источниках находится экранизация П. Стоу продолжительностью 12 минут [4]. Между сценами используются интер-

¹ Сюжет фильма разворачивается вокруг школьной постановки «Бури» в жанре рок-н-ролл.

² Съёмки в павильоне чередовались с натурными съёмками.



титры, не являющиеся текстом Шекспира. Каждую сцену сопровождает музыка неизвестного композитора в исполнении фортепианного квартета (в титрах не указан ни актёрский состав, ни автор музыки).

В начале XX века при демонстрации кинофильмов использовалось сопровождение тапёров. С 1913 года стали появляться первые сборники музыкальных тем и фрагментов из популярных в то время произведений – так называемые «Кинотеки» для тапёров. По словам А. Соломоновой, «классическое» тапёрское сопровождение учитывало ситуативный смысл сцены, но игнорировало его стилистику» [13, с. 214]. В «Буре» П. Стоу музыкальный ряд также представляет собой законченную сюиту с музыкой, стилизованной под романтическую, где каждый эпизод становится музыкальной характеристикой персонажей или передаёт эмоциональную атмосферу ключевых моментов действия. Так, появление Просперо с маленькой Мирандой и с волшебными книгами на острове сопровождается плавной выразительной мелодией скрипки под мерный аккомпанемент фортепиано, изображающий покачивание волн; встрече Просперо с Калибаном соответствуют острые секундовые интонации в дуэте скрипки и альты; в момент спасения Ариэля звучит нежная, «порхающая» мелодия, исполняемая соло фортепиано, и т. д.

Можно предположить, что музыкальный ряд был наложен на киноплёнку значительно позднее. В 2016 году был выпущен сборник немых фильмов по Шекспиру “Play On! Shakespeare in silent film”, в котором использовалась музыка современных композиторов Шекспировского театра «Глобус» Д. Гиллиса, А. Барановского, Дж. Коттона, Ч. Фокса, Дж. Максвелла, С. Уорбека, Дж.Б. Джонса [18]. Вероятно, музыка одного из этих композиторов и была использована в качестве саундтрека к экранизации П. Стоу.

С середины XX века число экранизаций «Бури» резко возрастает. Примечателен жанровый диапазон кинофильмов – от вестерна («Жёлтое небо», режиссёр У. Уэллман, 1948), научной фантастики («Запретная планета», режиссёр Ф. М. Л. Уилкоккс, 1956), авангардного кино («Буря» Д. Джармена, 1979), драмы-фэнтези («Книги Просперо» П. Гринуэя, 1991) до анимационных фильмов П. Аллина (1979), С. Соколова (1992) и телевизионных сериалов (блокбастер «Остаться в живых», или «Пропавшие», режиссёр Дж. Абрамс, 2002). Причём наибольшее число кинофильмов было снято в Великобритании, на втором месте – США. В ФРГ интерес режиссёров к сюжету «Бури» проявился в 1960-е годы, в эпоху перемен и преобразований. Образы героев Шекспира воплощали знаменитые актёры: Дж. Гилгуд, Г. Пек, С. Сарандон, Л. Нильсен, Р. Бартон, Е. Цимбалист-младший (сын знаменитого скрипача), Х. Миррен. Среди авторов музыки – Дж. Детридж, У. Уэлман, М. Найман, Б. Исфальт, Эл. Гонденталь, Ю. Новиков и другие.

Музыкальный мир в кинофильмах на сюжет «Бури» так же разнообразен, как и интерпретация самой пьесы Шекспира. Безусловно, каждый фильм уникален, но можно условно систематизировать некоторые приёмы работы над саундтреком. Это использование в фильме ранее созданной музыки: классической (музыка semi-оперы Г. Пёрселла «Буря, или зачарованный остров» в фильме-спектакле «Буря» А. Эфроса [1988]) или современной (джаз, рок-н-ролл и другие в фильме 2011 года «То, что надо» М. Эванса с музыкой британских рок-хитов 1970-х гг.). В данный ряд также вписывается создание современными авторами оригинальной музыки непосредственно к фильму (драма «Книги Просперо» П. Гринуэя с музыкой М. Наймана (1991), анимационный фильм

«Буря» С. Соколова с музыкой Ю. Новикова (1992) и другие.

Особую группу образуют фильмы-оперы (три экранизации оперы Т. Адеса «Буря» – Дж. Хасвелла (2004), Г. Халворсона (2012) и Р. Гуммлиха (2015), «Миранда» К. Леконте с музыкой Г. Пёрселла).

В 1956 году в США появился фильм «Запретная планета» – один из общепризнанных шедевров американской кинофантастики послевоенного десятилетия, оказавший определяющее влияние на развитие жанра. Впервые в игровом кино прозвучала электронная музыка, созданная композиторами Луисом и Бебе Баррон. В титрах звуковое сопровождение названо «электронными тональностями». Музыкальный ряд фильма наполнен «потусторонними» электронными тембрами, завываниями сирены, разнообразными спецэффектами, свойственными конкретной музыке. Эта стилистика как нельзя лучше подходит футуристической версии «Бури» в жанре «фэнтези». На некоторых показах фильма зрителям выдавались одноразовые бумажные очки с красными светофильтрами (прообраз эффекта 3D).

В 1979 году к «Буре» обратился классик британского авангардного кино, сценарист и художник Д. Джармен (1942–1994) [3]. В одном из интервью он подчеркнул важность шекспировского сюжета для его творчества: «... пока я не снял «Бурю», мне не приходило в голову, что теперь я кинорежиссёр» [14, с. 89]. Таинственный полумрак, в котором проходит всё действие фильма, нарочитое смешение эпох, оригинальность прочтения характе-

ров – вот лишь некоторые отличительные черты этой картины, оказавшей большое воздействие на английское кино последующих десятилетий³. Просперо (актёр Хиткок Уильямс) у Джармена похож на молодого Бетховена, который, как известно, вдохновлялся шекспировской «Бурей» в своих сонатах № 17 и № 23 («Аппасионата»). Следуя за полистилистикой сценария, музыкальная ткань фильма наполнена миксом из «Польки Трик-Трак» И. Штрауса, румынской жиги “Sârba” Р. Симиона, inferнального менюэта Миранды композиторов Бр. Ходжсона и Дж. Льюиса, акустических шумов и звуковых спецэффектов-«скримеров»⁴. Финал, образующий яркий контраст по отношению к преобладающему в фильме полумраку, вызывает аллюзию на праздничную «маску» из шекспировской пьесы⁵.

Примечательно, что в фильме отражена контрастная двухчастная форма английской маски, где первая часть – «анти-маска», в которой под музыку польки Штрауса «правят бал» отрицательные, гротескные персонажи, и вторая – финальный танец под музыку знаменитой джазовой мелодии «Штормовая погода» (“Stormy Weather”, композитор Харольд Арлен) в исполнении афроамериканской певицы Элизабет Велч⁶.

В 1991 году в Италии была снята одна из самых оригинальных интерпретаций «Бури» – драма-фантазия «Книги Просперо» культового режиссёра П. Гринюэ с великим английским актёром в роли Просперо, 86-летним сэром Дж. Гилгудом, сыгравшим эту роль необыкновенно глу-

³ Съёмки проходили зимой 1978–1979 гг. на побережье Нортумберленда и в аббатстве Стоунли в Уоркшире, находившемся в заброшенном состоянии и похожем на пещеру Просперо.

⁴ Скример, или скрим (от англ. scream «кричать») – приём, основанный на использовании внезапного, с эффектом неожиданности, громкого звука или вскрика.

⁵ По словам Р.И. Грубера, «английская маска – представление обычно на аллегорический или мифологический сюжет, комбинирующее... поэзию, вокальную или инструментальную музыку, сценическое действие, танцы, сложную театральную машинную систему, пышные костюмы и декорации» [5, с. 233].

⁶ Эту песню в разное время исполняли знаменитые джазовые артисты Ширли Бэсси, Фрэнк Синатра, Элла Фитцджеральд; Гленн Миллер записал в 1944 году её оркестровую версию.



боко и проникновенно [7]. Гринуэй словно наделяет образ Просперо чертами Шекспира. Вместе с тем он абстрагируется от необходимости следовать сюжету оригинала и делает текст лишь одной из составляющих кинодействия, в то время как другой составляющей является звуковая партитура⁷.

Музыка к фильму была написана известным британским композитором-минималистом Майклом Найманом, для которого главным ориентиром стала стилистика барокко. Так, в начале фильма торжественное шествие, напоминающее сарабанду, открывает сцену бала с участием десятков обнажённых фигур.

Мелодия сарабанды, как и большая часть музыкальных тем в фильме, имеет ярко выраженный минималистический характер. Об этом свидетельствует краткая мелодия-паттерн в узком диапазоне кварты, создающая магический эффект благодаря многократным повторениям с незначительными вариационными изменениями. Песни Ариэля были исполнены британской певицей Сарой Леонард (сопрано). В сцене с Гарпией Найман применяет полистилистический приём аллюзии: звучит траурная пассакалия, напоминающая «Пассакалию» Генделя, в гармонизации «золотой секвенцией» эпохи барокко (t-s |VII–III|VI–II|D–t)⁸.

В эпизоде, соответствующем 1 сцене 4 акта шекспировской пьесы, как и в фильме Джармена, разыгрывается музыкально-театральное представление-«маска»⁹, но без вступительной «антимаски». Эклектичность проявляется здесь в смешении стилистики барочных гимнов с джазовыми интонациями в вокальных партиях античных богинь Ириды, Цереры и Юноны, благословляющих на брак Миранду и Фердинанда («текучая»

импровизационная мелодика, использование III низкой ступени в мажоре и т. д.). В декорациях преобладают классические атрибуты свадебной церемонии (голуби, музыкальные инструменты, веера из перьев павлинов, гастрономические яства). В костюмах богинь выделяются воротники-«горгеры» эпохи Шекспира, при этом обнажённые фигуры кордебалета танцуют в стиле модерн.

Кроме барочных аллюзий и джазовых интонаций композитор обращается к акустическим шумам. Так, монотонно капаящая вода в первых кадрах фильма рождает гипнотический эффект, и весь фильм от начала до конца погружает зрителя в предлагаемую Гринуэем зачарованную атмосферу.

По замыслу режиссёра, 24 книги с бесконечно разнообразной тематикой – самое ценное сокровище, которое Просперо смог увезти на заброшенный остров, – книги воды, движения, любви, игр и так далее. Оживающие на их страницах образы создают свой мир, в котором есть место всему, что может затронуть и взволновать человека. Здесь с особенной силой реализуется художественное образование Гринуэя, подкреплённое современными средствами компьютерной графики.

В финале фильма происходит главная кульминация – магические книги Просперо горят и тонут. Это символическое действие сопровождается торжествующим вокализом освобождённого Ариэля. Применение вокализа в финале подчёркивает торжество музыки над словом, демонстрирует исключительную красоту звучания человеческого голоса. Тонет первое фолио Шекспира, в котором содержится «Буря». Сгорает и нотный сборник со старинной модальной нотацией. По словам выдающегося шекспироведа А. Бартоше-

⁷ Некоторые исследователи называют фильм «кинематографической оперой» [1].

⁸ Хронометраж этой сцены в фильме 1 час 13 мин. 27 сек. – 1 час 13 мин. 54 сек.

⁹ Хронометраж эпизода маски в фильме 1 час 19 мин. 15 сек. – 1 час 29 мин. 23 сек.

вича, «сбросив с себя тяжёлый груз культуры, человечество вздыхает свободно. Можно сколько угодно возражать против этой философии, но самый характер фильма отвечает космическому размаху финальной драмы Шекспира (автор может не знать, что пишет последнюю вещь, но сама вещь о себе знает)» [2, с. 577].

В ноябре 2008 года на Гавайских островах начались съёмки драмы «Буря» с захватывающими спецэффектами. По замыслу режиссёра Дж. Теймор, волшебник Просперо превращён в волшебницу Просперу, которую сыграла лауреат Американской киноакадемии Х. Миррен. Премьера фильма состоялась 11 сентября 2010 года на закрытии 67-го Венецианского кинофестиваля. В интервью режиссёр пояснила: «Мне показалось любопытным представить Просперо в женском образе. Некоторые говорят, что это похоже на феминизм. Но меня больше интересовали взаимоотношения матери и дочери, а также интриги, коварство и любовь» [16]¹⁰. В остальном сюжет Шекспира режиссёр оставила без существенных изменений.

Саундтрек к фильму принадлежит американскому композитору Э. Голденталю, который так же, как и авторы музыки к фильмам Гринуэя и Джармена, использовал разнообразные приёмы полистилистики: смешение жанров классической и электронной музыки, романтической песни и рок-баллады. Так, для сцены бури он написал музыку в духе Вивальди («Лето» из цикла «Времена года»), но в рок-стилистике, с использованием электрогитары и ударной установки. Также его перу принадлежат меланхоличные песни Ариэля, тоскующего по свободе, задорная песенка Стефано «И юнга, и боцман...», лирическая песня Фердинанда, обращённая к Миранде. Значительно сокращённая в фильме

по сравнению с шекспировским оригиналом сцена маски представляет собой «бал небесных светил», созданный с помощью компьютерных технологий. Для неё Голденталь пишет электронное звуковое сопровождение с применением акустических спецэффектов, реверберации и эха. Для заключительного монолога Просперо композитор создаёт рок-балладу, которая была исполнена британской певицей Б. Гиббонс, солисткой группы *Portishead*.

В отечественном кинематографе интерес к шекспировской «Буре» проявился в творчестве выдающегося кинорежиссёра Г. Козинцева и известного художника мультипликационного кино С. Соколова.

Козинцевым были созданы картины «Гамлет», «Король Лир», разрабатывались проекты сценариев по пьесам «Как вам это понравится», «Мера за меру». В рабочих тетрадях сохранились некоторые наброски сценария и по пьесе «Буря», размышления, в которых Козинцев проницательно разгадывает её актуальность для современного зрителя: «массовая культура» пожаловала во владения Просперо» [8, с. 19]. Остаётся только сожалеть, что эта идея Козинцева осталась неосуществлённой, не знаем мы и о замысле музыкального сопровождения к фильму.

Одним из наиболее интересных примеров создания авторской музыки к киноэкранизациям «Бури» стал саундтрек композитора Ю. Новикова к анимационному фильму С. Соколова (1992) [15], вошедшему в совместный российско-британский сериал «Шекспир: Великие комедии и трагедии» (студия “Christmas Films”)¹¹. В анимации к «Буре» ярко проявился неповторимый стиль Соколова, известный как «кукольный натурализм» или «кукольный реализм»: его фильм – это театр, а куклы – актёры, играющие отведённые им роли. При этом куклы

¹⁰ Перевод на русский Я.А. Кабалевской.

¹¹ В 1993 году для этого цикла Соколовым также был создан мультфильм «Зимняя сказка».



воспроизводят не только артикуляцию, но и такие произвольные человеческие движения, как мимика, моргание. Все эти черты в сочетании с чётко выстроенной структурой фильма на основе сюжета Шекспира и талантливым музыкальным рядом ставят эту работу в ряд признанных шедевров отечественного анимационного кино.

В соответствии с делением на сцены в шекспировском оригинале Новиков создаёт к 25-минутному фильму музыкальную сюиту:

1 сцена. Море и корабль. Вступительные фанфары труб сопровождают заставку и первые кадры фильма;

2 сцена. Буря. Разнообразными приёмами звукоизобразительности: «стоющими» секундовыми интонациями струнных, тревожными ритмами ксилофона – передаётся бушевание стихии и испуг знатных пассажиров и команды;

3 сцена. Просперо и Ариэль. Лейтмотив Ариэля – духа воздуха – на основе «порхающих» квартовых переключек в исполнении электронного инструмента – сэмпла с тембром челюсти впоследствии повторяется при каждом появлении персонажа;

4 сцена. Миранда и Фердинанд. Первая смысловая кульминация фильма. Звучит романтическая тема любви Миранды и Фердинанда: соло фортепиано в сопровождении струнных и деревянных инструментов в тональности *cis-moll*¹²;

5 сцена. Коварные замыслы Антонио и Себастьяна. Сопровождается тревожной музыкой с острыми интервалами в мелодии кларнета (уменьшённые септимы и тритоны), диссонирующими гармониями под мерные удары коробочки;

6 сцена. Комический эпизод пьяниц Стефано и Тринкуло. Безрепризная трёхчастная структура: сольная песня Стефано «Я больше в море не пойду» сменяется задорной жигой Стефано, Тринкуло и Калибана, переходящей в сольную декламацию Калибана «Бан-бан-Калибан».

7 сцена. Гости острова с Гарпией. Вторая смысловая кульминация фильма, совпадающая с «точкой золотого сечения». Словно звучащая с небес волшебная хоровая музыка, характеризующая остров, внезапно прерывается резкими возгласами и драматической, «прокофьевской» экспрессией медных духовых инструментов (диссонирующие созвучия, *glissandi*) в сопровождении ксилофона.

8 сцена. Встреча братьев Антонио и Просперо. Реминисценция любовной темы Миранды и Фердинанда из 4 сцены¹³. Возникает тематическая арка, предвещающая счастливый исход происходящих трагических событий.

9 сцена. Финал. Просперо прощается с островом и своими магическими атрибутами – жезлом и книгами. Вновь звучит видоизменённая тема любви – теперь это торжествующая рок-баллада в исполнении электрогитары в сопровождении электронных струнных¹⁴.

Кроме музыкального ряда в фильме также используются акустические шумы – шум моря и ветра, раскаты грома, крики чаек.

Подытоживая обзор избранных кинофильмов на сюжет «Бури», можно сделать вывод, что авторские киномузыкальные средства выразительности если и не способны сравниться с признанными шедеврами музыкальных воплощений «Бури», тем не менее, достигают

¹² Хронометраж этой сцены в фильме: 4 мин. 58 сек. – 5 мин. 13 сек.

¹³ Хронометраж сцены в фильме: 22 мин. 14 сек. – 22 мин. 40 сек.

¹⁴ Рок-финалы уже не раз использовались в музыке к «Буре». Помимо фильмов Д. Теймор и С. Соколова, рок-композицией (песней “This Time Around” («На этот раз»)) группы “Deep Purple”) заканчивается музыкальная партитура Александра Морфова в спектакле «Буря» Санкт-Петербургского театра В. Комиссаржевской. Подробнее см. статью: Кабалева Я. «Современные постановки «Бури» Шекспира на российской театральной сцене» [6]. сек.



своей цели – создания единого художественного образа фильма. Использование в фильмах по пьесе Шекспира как классической музыки, так и новых композиторских техник, вплоть до авангарда, минимализма, конкретной и электронной музыки, эксперименты с акустическими шумами, звукоподражаниями и контрастами-«скримерами» демонстрируют широкую стилистическую палитру и не просто комментируют происходящее на экране,

но и акцентируют внимание на смысловых кульминациях, влияют на восприятие фильма в целом и вызывают у зрителя яркие эмоции от увиденного на экране.

Полистилистика в партитурах кинокомпозиторов подчёркивает созвучность созданной 400 лет назад пьесы Шекспира нашему времени. Таким образом, «Буря» не хранится в «музейной» неприкосновенности, а живёт, преображаясь вместе с современным искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровский Л. Как опера завоёвывала киноэкран // Театр. 2012. № 6–7. URL: <https://oteatre.info/kak-opera-zavoyovuyala-kinoekran/> (дата обращения: 04.02.2023).
2. Бартошевич А. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI. М.: Государственный институт театрального искусства, 2022. 640 с.
3. Буря (Дерек Джармен, 1979) // URL: https://vk.com/video77898041_161990110 (дата обращения: 01.02.2023).
4. Буря / The Tempest / 1908 (режиссёр П. Стоу) // URL: https://www.youtube.com/watch?v=nJhPRpZ_y0 (дата обращения: 25.01.2023).
5. Грубер Р.И. Музыка в театре. Английские «маски» // История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 2. М., 1959. С. 231–261.
6. Кабалеvская Я. Современные постановки «Бури» Шекспира на российской театральной сцене // Музыка Британии и России: параллели и перекрёстки. Казань, 2021. С. 74–85.
7. Книги Просперо. Фэнтези, Драма. Лучшие фильмы // URL: https://youtu.be/_FObTyU7Nm4 (дата обращения: 01.02.2023).
8. Козинцев Г. Время трагедий. М., 2004. 442 с.
9. Козинцев Г. Из неосуществлённых постановок: «Буря» // Искусство кино. 1975, № 8. С. 97.
10. Котт Я. Шекспир жестокий и правдивый // Юткевич С. Шекспир и кино. М., 1973. С. 97.
11. Липков А. Художник и совесть (Шекспировская тема в творчестве Григория Козинцева) // Шекспировские чтения 1977. М., 1980. С. 314.
12. Луков Вл.А., Захаров Н.В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 132–141 // URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008_1/Lukov&Zakharov.pdf (дата обращения: 30.01.2023).
13. Соломонова А.А. Музыка к фильму «Кабинет доктора Калигари»: между творческой реконструкцией и исторической имитацией // От модерна к авангарду: сб. ст. М.: Московская консерватория, 2021. С. 212–238.
14. Чарлсворт М. Дерек Джармен. М.: Garage, Ад Маргинем, 2017. 216 с.
15. Шекспир. Анимационные истории. Буря (реж. С. Соколов) // URL: <https://my.mail.ru/mail/space666666/video/1969/1978.html> (дата обращения: 04.02.2023).
16. Boltin K. The Tempest: Julie Taymor interview // URL: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2011/04/21/tempest-julie-taymor-interview> (20.01.2023).
17. Howard T. Shakespeare's cinematic offshoots // Shakespeare on Film / Edited by Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2000, pp. 295–313.
18. Play On! Shakespeare in silent film // URL: https://www.imdb.com/title/tt5957018/?ref_=ttpl_tt (02.02.2022).

Об авторе:

Кабалевская Ярослава Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (121615, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2083-6548**, yaroslava_kab@mail.ru

REFERENCES

1. Aleksandrovskiy L. Kak opera zavoeyvala kinoekran [How Opera Conquered the Screen]. *Teatr* [Theatre]. 2012, No. 6–7. URL: <https://oteatre.info/kak-opera-zavoyovyvala-kinoekran/> (04.02.2023).
2. Bartoshevich A. *Dlya kogo napisan «Gamlet»: Shekspir v teatre. XIX, XX, XXI* [For Whom Hamlet Was Written: Shakespeare in theatre. XIX, XX, XXI]. Moscow: Gosudarstvennyy institut teatral'nogo iskusstva, 2022. 640 p.
3. *Burya (Derek Dzharman, 1979)* [The Tempest (Derek Jarman, 1979)]. URL: https://vk.com/video77898041_161990110 (01.02.2023).
4. *Burya / The Tempest / 1908 (rezhisser P. Stou)* [The Tempest / 1908 (directed by P. Stowe)]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nJlhPRpZ_y0 (25.01.2023).
5. Gruber R.I. Muzyka v teatre. Angliyskie «maski» [Music in Theatre. English “Masks”]. *Istoriya muzykal'noy kul'tury. Tom 2. Chast' 2* [History of Musical Culture. Vol. 2. Part 2]. Moscow, 1959, pp. 231–261.
6. Kabalevskaya Ya. Sovremennye postanovki «Buri» Shekspira na rossiyskoy teatral'noy stsene [Modern Productions of Shakespeare's “The Tempest” on Russian Theatre Stage]. *Muzyka Britanii i Rossii: paralleli i perekrestki* [British and Russian Music: Parallels and Crossroads]. Kazan, 2021, pp. 74–85.
7. *Knigi Prospero. Fentezi, Drama. Luchshie fil'my* [Prospero's Books. Fantasy, Drama. Best Films]. URL: https://youtu.be/_FObTyU7Nm4 (01.02.2023).
8. Kozintsev G. *Vremya tragediy* [Time of Tragedies]. Moscow, 2004. 442 p.
9. Kozintsev G. Iz neosushchestvlennykh postanovok: «Burya» [From Unrealised Productions: “The Tempest”]. *Iskusstvo kino* [Art of Cinema]. 1975, No. 8, p. 97.
10. Kott Ya. Shekspir zhestokiy i pravdivyy [Shakespeare Cruel and Truthful]. Yutkevich S. *Shekspir i kino* [Shakespeare and Cinema]. Moscow, 1973, p. 97.
11. Lipkov A. Khudozhnik i sovest' (Shekspirovskaya tema v tvorchestve Grigoriya Kozintseva) [Artist and Conscience (Shakespeare's Theme in the Works of Grigory Kozintsev)]. *Shekspirovskie chteniya 1977* [Shakespeare Readings 1977]. Moscow, 1980, p. 314.
12. Lukov V.I.A., Zakharov N.V. Kul't Shekspira [The Cult of Shakespeare]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2008, No. 1, pp. 132–141 // URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008_1/Lukov&Zakharov.pdf (30.01.2023).
13. Solomonova A.A. Muzyka k fil'mu «Kabinet doktora Kaligari»: mezhdru tvorcheskoy rekonstruktsiey i istoricheskoy imitatsiey [Music to the Film “The Cabinet of Doctor Caligari”: Between Creative Reconstruction and Historical Imitation]. *Ot moderna k avangardu: sbornik statey* [From Modern to Avant-garde: collected articles]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2021, pp. 212–238.
14. Charlsvort M. Derek Dzharman [Derek Jarman]. Moscow: Garage, Ad Marginem, 2017. 216 p.
15. *Shekspir. Animatsionnye istorii Burya (S. Sokolov)* [Shakespeare. Animated Stories Storm (S. Sokolov)]. URL: <https://my.mail.ru/mail/space666666/video/1969/1978.html> (04.02.2023).



16. Boltin K. *The Tempest: Julie Taymor interview*. URL: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2011/04/21/tempest-julie-taymor-interview> (20.01.2023).
17. Howard T. Shakespeare's cinematic offshoots. *Shakespeare on Film*. Edited by Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2000, pp. 295–313.
18. Play On! Shakespeare in silent film // URL: https://www.imdb.com/title/tt5957018/?ref_=ttpl_pl_tt (02.02.2022).

About the author:

Yaroslava A. Kabalevskaya, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department; Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (121615, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2083-6548**, yaroslava_kab@mail.ru





Р.Г. РАХИМОВ

*Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-1027-4035*

Башкирский хорнай. Реконструкция

Представленная статья – авторский взгляд на проблему реконструкции национальных фоноорудий. В качестве примера взят башкирский традиционный аэрофон «Хорнай», входящий в группу шалмеев кларнетного типа. Инструмент, имеющий общие конструкционные признаки с ориентальной зуммарой и славянской жалейкой, был восстановлен уфимскими мастерами А. Латыповым, Н. Старостиным и псковским реконструктором А. Поторчиным. Свыше 20 лет проходил концертно-исполнительскую апробацию на базе Уфимской детской музыкальной школы № 4 и Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. Международное признание связано с энтузиастом хорная, кандидатом искусствоведения Л. Ишмурзиной, которая была отмечена званием лауреата на Международном конкурсе “Die Wiener sternen” («Венские звезды») в 2011 году в номинации «Сольное исполнительство на традиционном инструменте». Инструментальная группа «Хорнай» ДМШ № 4 заслужила звание лауреата на Всероссийских конкурсах «Урал иле» (2021 г.) и «Йондозкай» (2022 г.) в номинации «Ансамбли традиционных музыкальных инструментов». В заключение статьи делается вывод, что процесс реконструкции шёл без серьёзных ошибок, хорнай не вызывал возражений этнофоров башкирского этноинструментализма и имеет последователей.

Ключевые слова: реконструкция, аэрофоны, шалмей, национальные фоноорудия, башкирский хорнай.

Для цитирования / For citation: Рахимов Р.Г. Башкирский хорнай. Реконструкция // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 135–143. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.135-143

RAVIL G. RAKHIMOV

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-1027-4035*

Bashkir Hornai. Reconstruction

The presented article is the author's view on the problem of reconstruction of national music instruments. As an example, the Bashkir traditional aerophone “Hornai” is taken, which is part of the group of shalmei clarinet type. The instrument, which has common structural features with the oriental zummar and Slavic zhaleyka, was restored by Ufa masters A. Latypov, N. Starostin and Pskov reconstructor A. Potorchin. For more than 20 years, he held a concert and performing aprobation on the basis of the Ufa Children's Music School No. 4 and the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts. International recognition is associated with the hornai enthusiast, candidate of art history L. Ishmurzina, who was awarded the title of laureate at the International Competition “Die Wiener

sternen” (“Vienna Stars”) in 2011 in the nomination “Solo performance on a traditional instrument”. The instrumental group “Hornai” of the Ufa Children’s Music School No. 4 has earned the title of laureate at the All-Russian competitions “Ural ile” (2021) and “Yondozkai” (2022) in the nomination “Ensembles of traditional musical instruments”. In the article concludes that the reconstruction process went on without serious mistakes, the hornai received recognition of the ethnophores of Bashkir ethnoinstrumentalism and has followers.

Keywords: Reconstruction, aerophones, schalmay, national music instruments, Bashkir hornai.

Хорнай (башк. – хорнай) – башкирский традиционный музыкальный инструмент, входящий в группу национальных аэрофонов. По международному классификатору определяется как одиночный шалмей с боковыми отверстиями. Индекс – 422.211.2 (здесь и далее ссылка на индекс цит. по: [9]). В общей ориентальной (исламской) культуре близок к многочисленным вариантам *зуммары*, среди татарского населения России известен под названием *сорнай* (реже – *сырнай*), в славянской (русской) – *жалейка* (иногда – *жаломейка* или *жулейка*).

Изучение башкирского этноинструментария ведётся с XVIII века и продолжается по настоящее время. Благодаря целенаправленному поиску из забвения были выведены свыше пятидесяти традиционных музыкальных инструментов, которые многие годы бережно хранились в культуре башкирского этноса и ждали своего времени. Основные из них следующие:

- ныне бытующие – курай, кубыз;
- реконструированные – думбыра, кыл-кубыз, хорнай, камыш-курай, йатаган;
- инструменты европейского происхождения, проникшие в национальный быт на рубеже XIX–XX веков, – тальянка, мандолина, скрипка;
- вышедшие из употребления – борго, дунгур, думбурзяк, награ, шакылдак и др. [7].

Реконструкция традиционного фоноорудия – сложный процесс. От мастера требуются не только умелые руки, но

и знание истории и конструктивных характеристик инструмента, а также навыки игры на нём. Это – кропотливая работа, в основе которой всегда стояла личность мастера, благодаря которому мы сейчас можем видеть современное состояние традиционного фонорудия и слышать его звучание. Сейчас может показаться, что *курай* всегда был символом Башкортостана и находился в центре башкирского быта. Однако до 60-х годов XX века это был исчезающий инструмент, который благодаря энтузиазму выдающегося кураиста и педагога Г. Сулейманова стал визитной карточкой башкирского этноса [8].

Восьмидесятые годы были отмечены находкой *агас-кубыза*, который ранее упоминался как исчезнувшее фоноорудие. Но находка оригинала – только первая часть выхода инструмента из своеобразной «консервации». Его популяризация неразрывно связана с личностью Р. Загретдинова – мастера и исполнителя, носящего звание «Виртуоз кубызист Мира».

С 1982 года берёт своё начало реконструкция щипковой *думбыры*, основу которой положил мастер В. Шугаюпов; была выведена из забвения башкирская *гармоника-тальянка*, появился интерес и к другим традиционным фоноорудиям. Возрождение многих башкирских инструментов шло по канонам, выработанным многолетним опытом реставраторов и реконструкторов. В основе, как правило, лежали научные изысканиях этнографов,



далее начинался длительный путь поиска оптимальной конструкции, апробирования и перехода от традиции к академизму. Практика показала, что этот процесс мог занимать многие десятилетия.

Результат отклонения от этого опыта показали девяностые перестроечные годы, которые были отмечены хаосом реставрационных работ, потеряли связь с этноорганологией и оказались в руках энтузиастов. Многие из них не имели даже начального музыкального образования, но с успехом заменяли его плотницкими и столярными на-

«Эй думбырам, думбырам,
Уйна, кунел асылхын,
Думбырам минен уйнайзыр,
Кыл-кумызым, хорнайзыр,
Тынлай килгэн эзэмдэр
Узен-узе белмэйзер!»

В некоторых версиях этого сказания *хорнай* упоминается под названиями, близкими по произношению: *хорнай* – *сорнай* – *сурнай* – *зурна* – *зуммара*, – под которыми известны и другие традиционные аэрофоны, отличающиеся друг от друга по функциональности, внешнему виду и звукоизвлечению. Досуговые, ратные и трудовые разновидности *хорная* упоминаются в легендах, сказаниях, и упоминаются в письменных источниках как двух- или одноростевые.

Двухростевые хорнай в башкирской культуре весьма разнообразны. Наиболее известные из них – шалмеи кларнетного типа, которые в общей этноорганологии отмечаются как двойной (парный) *авлос* (индекс – 422.121). Подобный аэрофон под названием «Пастуший рожок башкир» хранится в экспозиции Дашковского музея (Москва), датируется 1911 годом и имеет следующее описание: «Пастуший рожок башкир состоит из пары оловянных трубок (ок. 22 см), с двумя и четырьмя отверсти-

выми. Пример подобного подхода – многочисленные неудачные варианты фрикционного *кыл-кубыза*, которые до сих пор не могут найти своё место в национальной инструментальной культуре. Более счастливая судьба у аэрофона *хорнай*, в основе возрождения которого лежат изыскания башкирских учёных нового поколения [6].

Хорнай, как название башкирского музыкального инструмента, впервые встречается в древнейшем башкирском эпосе «Заятуляк и Хыухылу» вместе с хордофонами *думбырой* и *кыл-кубызом*:

«Ай, думбыра моя, думбыра,
Играй, веселись душа,
Думбыра моя играет,
Кыл-кубыз подобен *хорнаю*,
Мои гости-слушатели
Не помнят себя от восторга!»¹

ями для пальцев, с одного конца их вставлены тростниковые пищики с дрожащим язычком. Трубки вправлены в деревянные корытца так, что отверстия для пальцев остаются открытыми с одной, а пищики открыты с другой стороны, отсюда вдет раструб из рога надставленный берестой. Отверстия с пищиками, таким образом, оказывается посередине инструмента (общая длина которого ок. 39 см), в это отверстие при посредстве рта нагнетается воздух. Первая из трубок издаёт звуки, $as\ b\ c_{(2)}$, вторая – $h\ c_{(2)}\ des_{(2)}\ es_{(2)}\ f_{(2)}$, при вдувании извлекаются сразу два звука» [3, с. 251].

«Пастушьим рожком башкир» заинтересовался уфимский мастер Н. Старостин. По имеющемуся описанию он выполнил реконструкцию башкирского варианта парного авлоса, а для удобства игры добавил мундштук из коровьего рога по аналогии с Уэльским *pibgorn* (*hornpipe*) (фото 1). В процессе работы мастер обратил внимание на несоответствие звукояров мелодической (пятизвучковой) трубки,

¹ Перевод с башкирского Л.Ф. Ишмурзиной.



Фото 1. Мастер Н. Старостин
с авторским вариантом парного хорная.
Уфа, 2005 г.

Пример № 1.

Наигрыш на реконструированном хорнае (фрагмент)



описываемого сотрудниками Дашковского музея, и бурдонирующей (трёхзвучной), которые при имеющихся конструктивных параметрах должны были быть иными. Причин могло быть несколько. Основные из них – неточная сборка и/или высыхание довольно капризного звучащего тела («тростниковые пищики с дрожащим язычком») при длительном хранении. На несоответствие указывает также диссонирующая вертикаль (*b-h-c*), возникающая при звучании двух трубок одновременно. По мнению мастера инструмент, при длине 39 см, должен звучать на полтона ниже и иметь следующий звукоряд – мелодическая трубка: *g-a-c-d-e*, а бурдонирующая: *g-a-c*.

Для Дашковского хорная («пастушьего рожка башкир») с уточнённым звукорядом хорошо подходит один из башкирских народных наигрышей (пример 1).

Результат превзошёл все ожидания. Наигрыш на хорнае мог исполняться в одной аппликатурной позиции, удобной для игры без специального, длительного обучения, звучал без диссонансов и сохранял характерный национальный колорит.

Двойной хорной мастера Н. Старостина пока существует в одном экземпляре и находится в процессе изучения и подборки репертуара.

Другая разновидность национального авлоса, но уже с воздушным резервуаром, известна в общей органологии под названием *волынка* (индекс – 422.121.6). Воздушный резервуар волынки – пузырь животного происхождения, – всегда имелся

под рукой уже в силу животноводческой деятельности большей части башкирского населения. Имеются многочисленные описания изготовления национальной волынки, как однотонного сезонного фоноорудия дёмских башкир с названием *буз* (реже – *шугур*) [1]: «У демских башкир во время забоя гусей изготавливалась своеобразная сезонная волынка *буз*. За основу брали гусиное горло, которое представляло собой полупрозрачную трубку длиной около 15 см. Трубку наддували в виде пузыря, в один конец вставлялось расщеплённое гусиное перо, в другой – тонкий камыш. Во время вдувания воздуха в пузырь через камыш извлекался однотонный звук практически неограниченной продолжительности»².

Исследователь башкирского этноинструментария Л. Ишмурзина описывает

² Записано от информатора З.Ш. Зиннатулина. Альшеевский район РБ, 2005 г.



дальнейшую судьбу гусяного буза: «Пузырь быстро высыхал и становился непригодным для прямого использования как аэрофона. Тогда в высохший гусиный пузырь засыпали сухие горошины или мелкие камешки, и он еще некоторое время служил погремушкой для детей младшего возраста уже как идиофон» (4, с. 102–104).

Реконструкция буза (*шугура*) для учебных и концертных целей пока не проводилась, к тому же сам инструмент в процессе урбанизации постепенно вытеснялся из традиции звуковыми игрушками фабричного изготовления.

Разновидности двухтоновой волынки встречаются в быту чувашей под названием *шувыр* (*шубыр*) и марийцев (*шапар*) – народов, проживающих в тесной близости с башкирами. Воздушный резервуар животного происхождения в последнее время стал заменяться на пластиковые или резиновые мячи, но звучащая часть и раструб оставались традиционными – пищики из тростника и обработанный рог (фото 2).

Однотростевые хорнай известны в башкирской культуре как деревянная или берестяная разновидность шалмея. Чаще всего упоминаются под тем же названием, что и экспонат Дашковского музея, – «Пастуший рожок» (*башк.* – кәтәүсә хорнай) [5, с. 74]. Ссылка на пастуший атрибут позволяет проводить аналогию с широко распространённым российским шалмеем кларнетного типа (жалейка – жулейка – жаломейка), с боковыми игровыми отверстиями и одиночной тростью.

Реконструкция хорная, как башкирского «Пастушьего рожка», была выполнена уфимским мастером А. Латыповым³. Ориентируясь на известные сведения и собственный опыт мастер изготовил берестяной хорнай (фото 3) с коническим



Фото 2. Звучащая часть «Шубыра» с двойной тростью. Ермекеевский р-н, 1986 г.



Фото 3. Уфимский мастер А. Латыпов с первым вариантом реконструированного хорная с тростью гобойного типа без игровых отверстий. Уфа, 2003 г.

каналом и тростью гобойного типа без игровых отверстий (индекс – 422.112), а позже – эбонитовый хорнай с одинарной тростью, раструбом из рога и игровыми отверстиями 6+1 (индекс – 422.211.2). Второй вариант инструмента стал изготавливаться и другими мастерами, лучшие из которых связаны с реставратором А. Поторчиным (Москва-Псков).

Репертуар однотростевого хорная

Оригинальный репертуар хорная пока не найден. Однако есть описания исполняемых на нём коротких сигналах договор-

³ В апреле 2021 года А. Латыпов ушёл из жизни. Многие работы этого талантливого педагога и мастера остались незавершёнными.

ного характера⁴. Многолетняя апробация в учебных фольклорных ансамблях УГИИ им. З. Исмагилова и Уфимской ДМШ № 4 показала, что на реконструированном одноростевом хорнае возможно исполнение наигрышей как протяжных и умеренных (*башк.* – озон кюй и халмак кюй), так и скорых (*башк.* – кыска кюй). Единственное ограничение – звукоряда: рабочий – в амбитуе квинты, (реже сексты), солирующий – до септимы. Чаще всего в этом диапазоне удобно исполняются детские заклички и/или короткие игровые песни (пример 2):

Пример № 2.



Подобные примеры в неограниченном количестве встречаются в башкирской музыкальной культуре.

Выход хорная на широкую аудиторию потребовал разработки концертного репертуара виртуозного характера и, соответственно, появления конструкции с более широким диапазоном. Для сольного исполнения характерных национальных мелодий и наигрышей были заказаны концертные (мастеровые) хорнаи, которые изготовил талантливый российский реставратор А. Поторчин (Москва-Псков). На инструментах этого мастера свободно звучат концертные обработки народных наигрышей в диапазоне до октавы, а также

Пример № 3.

имеется возможность игры дополнительных звуков выше и ниже «рабочего» звукоряда (пример 3).

Впервые хорнай А. Поторчина был апробирован на конкурсе “Die Wiener sternern” («Венские звезды»), который проводился в столице Австрии в 2011 году. Энтузиаст традиционной инструментальной культуры, кандидат искусствоведения Л. Ишмурзина была отмечена дипломом лауреата за исполнение башкирских народных мелодий «Йыпыка» и «Бондюг кызы Зиляйлюк» (обработка и адаптация для хорная – З. Халилова) в номинации

Кояш телеу (*башк.* – солнышко)

«Сольное исполнительство на традиционном инструменте» (см. фото 4). Оба наигрыша имеют довольно сложную артикуляционно-штриховую фактуру и звучат в максимально доступном диапазоне инструмента.

Параллельно концертно-конкурсной апробации шла разработка методики игры на хорнае. Эргономические основы постановки ничем не отличались традиционной игры на национальных вариантах шалмея и академической блокфлейте. Это же относится к аппликатурным решениям за исключением изредка встречающейся «перевернутой» (курайной) позиции (см. табл. 1).

Диапазон хорная мастера А. Поторчина в условном *C-dur*
(Выделен «рабочий» диапазон)



4 Вот один из примеров: «... К нему подъехали двое вооруженных башкир в мохнатых шапках. Один из них *протяжно* заклекотал... Из леса ответил рог...» [2, с. 22] (курсив автора. – Р.Р.).



Фото 4. Л. Ишмурзина.
Игра на башкирском хорнае А. Поторчина.

В начале 2021 года реконструированный хорнай практически завершил апробацию и был отмечен на конкурсах и фестивалях фольклора Всероссийских и Республиканских рангов «Урал иле» (2021 г.), «Йондозкай» (2022 г.), а также других исполнительских мероприятиях в ансамблевых и сольных номинациях (фото 5).

Концертные и конкурсные достижения нового национального аэрофона не прошли незамеченными. Появились энтузиасты, применяющие хорнай в своём репертуаре и пропагандирующие игру на нём. Хорнай вместе с другими башкирскими фоноорудиями зазвучали в ансамбле «Йэшмэлэр» (рук. Л. Галина), пропагандирующим ау-

Таблица 1. Основные аппликатурные позиции при игре на хорнае

 1. «Прямая» аппликатурная позиция при ансамблевой игре на хорнае. Бедеева Поляна, 2014 г.	 2. «Вилочная» аппликатура. Сайтбаба, 2011 г.	 3. «Перевернутая» (курайная) позиция УГИИ, 2005 г.
--	--	---



Фото 5. Инструментальная группа «Хорнай» Уфимской ДМШ № 4.
Ансамблевая игра (хорнай-курай). Уфа, 2022 г.

тентичный фольклор, и в группе «Шандау» (рук. Ф. Разяпова), работающим в стилевых направлениях жанра фольк-фьюжн. Инструмент успешно вошёл в репертуар и других фольклорных и эстрадных объединений.

С начала работы прошло почти четверть века. После многолетнего забвения башкирский хорнай был успешно восстановлен и вернулся в семью наци-

ональных фоноорудий. Годы показали правильность избранного направления – от документального теоретического обоснования к академической исполнительской практике. Процесс реконструкции шёл без серьёзных ошибок, получил поддержку аудитории, не вызвал возражений этнофоров и имеет многочисленных последователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багаутдинова М.И. Башкирско-русский словарь этнокультуроведческой лексики. Уфа: Китап, 2003. 136 с.
2. Задорнов Н.П. Могусюмка и Гурьяныч. Повесть. М.: Молодая гвардия, 1957. 270 с.
3. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском музее в Москве // Труды музыкально-этнографической комиссии, императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. II. М., 1911. С. 207–269.
4. Ишмурзина Л.Ф. Музыкальные инструменты башкирской обрядовой культуры. Уфа: Прокопий, 2021. 168 с.
5. Никольский Н.В. Сборник исторических материалов о народах Поволжья. Казань, 1919. 230 с.
6. Рахимов Р.Г. Башкирская музыкальная этнография: новые имена // Бельские просторы. 2021, № 1. С. 142–151.
7. Рахимов Р.Г. Башкирская этноорганология: история и открытия. Уфа: БГПУ им. М. Акмуллы, 2012. 108 с.
8. Сулейманов Г.З. Курай. Учебник по кураю. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1985. 158 с.
9. Hornbostel E.M. von, Sachs C. Systematik der musikenstrumenten. Zeitschrift für Ethnologie XLVI, 1914. 553 s.

Об авторе:

Рахимов Равиль Галимович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт им. З. Исмаилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1027-4035**, folk148@mail.ru

REFERENCES

1. Bagautdinova M.I. *Bashkirsko-russkiy slovar' etnokul'turovedcheskoy leksiki* [Bashkir-Russian Dictionary of Ethno-Cultural Vocabulary]. Ufa: Kitap, 2003. 136 p.
2. Zadornov N.P. *Mogusyumka i Gur'yanych. Povest'* [Mogusyumka and Guryanych. Novel]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1957. 270 p.
3. Illyustrirovannoe opisanie muzykal'nykh instrumentov khranyashchikhsya v Dashkovskom muzee v Moskve [Illustrated Description of Musical Instruments from Dashkov Museum in Moscow]. *Trudy muzykal'no-etnograficheskoy komissii, imperatorskogo obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii. Tom II* [Proceedings of the Musical-Ethnographic Commission, Imperial Society of Lovers of Natural History, Anthropology and Ethnography. Vol. II]. Moscow, 1911, pp. 207–269.



4. Ishmurzina L.F. *Muzykal'nye instrumenty bashkirkoy obryadovoy kul'tury* [Musical Instruments of the Bashkir Rite Culture]. Ufa: Prokopy, 2021. 168 p.
5. Nikol'skiy N.V. *Sbornik istoricheskikh materialov o narodakh Povolzh'ya* [The Collection of Historical Materials About Peoples of the Volga Region]. Kazan, 1919. 230 p.
6. Rakhimov R.G. Bashkirsкая muzykal'naya etnografiya: novye imena [Bashkir Musical Ethnography: new names]. *Bel'skie prostory* [Belsky Expanses]. 2021, No. 1, pp. 142–151.
7. Rakhimov R.G. *Bashkirsкая etnoorganologiya: istoriya i otkrytiya* [Bashkir Ethno-Organology: history and discoveries]. Ufa: Bashkirskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni M. Akmully, 2012. 108 p.
8. Suleymanov G.Z. *Kuray. Uchebnik po kurayu* [The Kurai. Textbook on kurai]. Ufa: Bashkirkoe knizhnoe izdatel'stvo, 1985. 158 p.
9. Hornbostel E.M. von, Sachs C. *Systematik der musikenstrumenten. Zeitschrift für Ethnologie XLVI*, 1914. 553 s.

About the author:

Ravil G. Rakhimov, DrSci (Art), Professor of the Department of Music Theory, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1027-4035**, folkl48@mail.ru





Э.Г. НУРЫЕВА

*Туркменская национальная консерватория
имени Маи Кулиевой, г. Ашхабад, Туркменистан
ORCID: 0000-0002-5912-8530*

Вариантно-вариационный метод развития в туркменской музыке устной классической традиции

В статье определяется закономерность приоритета в туркменской классической музыке устной традиции вариантно-вариационного типа развития. Он обусловлен художественно-эстетическими принципами восточной музыки. Филигранность вариантного развития связана с каноничностью различных сторон монодической профессиональной музыки. В народно-профессиональной музыке туркмен на протяжении веков сформировался богатый арсенал методов варьирования. Вариантным развитием пронизаны все композиционно-масштабные уровни народных инструментальных произведений-сазов. Анализы дутарных сазов из цикла “Kyrklar”, “Garry Jelil”, тьюдуковой пьесы “Bady saba” дают возможность проследить действие этого типа развития на уровне целого произведения, внутри основных разделов пьес – в пределах более мелких построений. Вариационность, импровизационность развития не спонтанны, они строго регулируются одним из важнейших принципов формообразования туркменской традиционной классической музыки – взаимодействием мобильных и стабильных элементов формы.

Ключевые слова: туркменская традиционная музыка, вариантно-вариационный тип развития, дутар, тьюдук, народно-профессиональные инструментальные пьесы-сазы, мобильные и стабильные элементы форм (акымы и дурумы), канонизированные ладоинтонационные попевки, тема-импульс, микроварианты.

Для цитирования / For citation: Нурыева Э.Г. Вариантно-вариационный метод развития в туркменской музыке устной классической традиции // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 144–153. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.144-153

ENEJAN G. NURIYEVA

*Turkmen National Maya Kulieva Conservatory, Ashgabat, Turkmenistan
ORCID: 0000-0002-5912-8530*

Variant-Variational Method of Developing the Oral Classical Tradition in Turkmen Music

The article defines the regularity of the oral tradition priority of variant-variation type of development in Turkmen classical music. It is conditioned by the artistic and aesthetic principles of oriental music. Variant development filigree is associated with the canonicity of monodic professional music various aspects. A rich arsenal of methods of variation has been formed in the folk and professional music of the Turkmens over the centuries. Variant development permeates all compositional-scale levels of



folk instrumental works-saz. The analyzes of dutar sazs from the cycle “Kyrklar”, “Garry Jelil”, the tuyduk piece “Bady saba” make possible to trace the action of this type of developing at the level of the whole work, within the main sections of the pieces – within the limits of smaller pieces.

Variation, improvisation of developing are not spontaneous, they are strictly regulated by one of the most important principles of forming Turkmen traditional classical music – mobile and stable elements of the form interaction.

Keywords: Turkmen traditional music, variant-variation type of developing, dutar, tuyduk, folk-professional instrumental works-saz, mobile and stable elements of forms (akyms and durums), canonized ladiointonal chants, theme-impulse, microvariants.

В богатом музыкальном наследии туркмен прослеживаются два пласта: творчество широких народных масс – собственно фольклор (песни и песни-танцы, связанные с обрядами и бытом) и профессиональное искусство устной традиции (высокого уровня инструментальная культура и развитое профессиональное мастерство народных певцов). К первому пласту относятся разнообразные жанры обрядового и бытового фольклора, несущие прикладное назначение: песни свадебного обряда (яр-яр, оленг), похоронные плачи (агы), трудовые песни, колыбельные (хувди), девичьи песни (ляле), песни, связанные с древними обрядами и ритуалами (монджук атды, яремезан, суйт газан, чемче-гельды, разновидности куштдепди и др.). Ко второму – музыка, предназначенная только для слушания и несущая в связи с этим эстетическое предназначение: эпосы и дестаны, инструментальные пьесы-сазы, песни-айдымы народно-профессиональных певцов-бахши. Песни и песни-танцы первой группы представляют собой небольшие по размерам, несложные структурно и интонационно мелодические построения, в ряде случаев – речитативного характера. В организации музыкального ритма в фольклорных песнях особое значение имеют ритмы телодвижения, связанные с определёнными

действиями. Преобладают строфические формы. Для второй группы, объединяющей в себе сазы и песни бахши, характерны развитость формы, сложная ладовая организация, орнаментальность мелодики, ритмическое богатство, особые приёмы инструментального исполнительства и вокализации.

Выявление глубинных закономерностей, принципов развития интонационного материала и структурного оформления в музыке устной классической традиции является одной из наиболее актуальных и в настоящее время пока ещё недостаточно изученных проблем туркменского музыкознания. В числе учёных, обращавшихся в разные годы к изучению творчества сазанда¹ и бахши, отметим русских советских исследователей В. Беляева [11], В. Успенского [11], туркменских музыковедов Ш. Гуллыева [3], Е. Осипову [8], Дж. Курбанову [12], З. Джумакулиеву [13; 14], С. Туйлиева [15], Ч. Джумаева [4] и др.

Целью данной статьи является обоснование вариантно-вариационного типа развития в качестве одного из ведущих структурообразующих начал и одновременно одного из важнейших в развитии тематизма в туркменской изустно-профессиональной музыке.

В свете проблематики настоящей статьи особый интерес представляют

¹ Сазанда – народно-профессиональный исполнитель-инструменталист, музыкант, мастерски владеющий игрой на народных туркменских инструментах – дутаре, гиджаке, тийдуке.

результаты изысканий в области музыкальных традиций региона Центральной Азии и Казахстана, народы которого на протяжении многих веков были неразрывно связаны с туркменами общими историческими судьбами. В этом плане полезен опыт исследования принципов формообразования в музыке устной классической традиции, накопленный учёными России, Узбекистана, Казахстана, Азербайджана, такими как В. Виноградов [1], Т. Гафурбеков [2], И. Еолян [5], А. Мухамбетова [5], Е. Орлова [7], Ю. Плахов [9; 10].

В народно-классической музыке туркмен вариантнo-вариационный тип развития является основным. Приоритет его закономерен. Он обусловлен художественно-эстетическими принципами восточной музыки, среди которых: монообразность – сосредоточенность на одной мысли, погружённость в одно эмоциональное состояние, тончайшая разработанность монодии в эмоциональных нюансах, отсутствие ярко выраженных контрастов, свобода импровизации, при которой огромную роль играет талант, изобретательность, знание традиций исполнителем. Филигранность, изящность вариантного развития связаны с каноничностью различных сторон монодической профессиональной музыки – ладовой, ритмической, синтаксической, композиционной, содержательной. Устойчивость жанров, каноничность содержания и формы, ограниченность традиционными ладоинтонационными формулами приводили к тому, что весь интерес сосредотачивался на тончайших нюансах, миниатюрных вариациях: отклонениях или полных приближениях ко всеми известному образцу, источнику.

В туркменской народно-профессиональной музыке на протяжении веков сформировался богатый арсенал методов варьирования.

Остановимся на приёмах варьирования, сложившихся в инструментальной музыке туркмен. Они разнообразны: изменение (расширение или сокращение) объёмов музыкальных построений; смещение структурных границ внутри построения; ритмическое варьирование; метрическая переменность (иногда со смещением метрических акцентов); интонационное обновление; орнаментально-мелизматическое варьирование. По нашим наблюдениям, туркменскими музыкантами чаще всего варьируются чрезвычайно прихотливая ритмика и мелизматика сазов.

Вариантным развитием пронизаны все композиционно-масштабные уровни народных инструментальных произведений-сазов². К примеру, пьеса “Men dag kyrk” даёт возможность проследить действие этого типа развития на уровне целого произведения.

Композицию “Men dag kyrk” составляют пять разделов. Исходя из особенностей формообразования, репрезентирующих туркменскую монодию, форму данного произведения можно определить как вариантную:

Схема 1

А	В	А ₁	В ₁	А ₂
48	17	31	16	21

Раздел **А** – экспозиционный; народными исполнителями он обозначается как *heñ bölümi* (с туркменского: «*heñ*» – мелодия, «*bölüm*» – часть, раздел). Далее следует первая кульминация (**В**) – ширван («*şirwan*»)³. При повторении эти разделы (**А₁**, **В₁**) варьируются. Изменениям в большей степени подвергается ширван. В последнем разделе (**А₂**) ещё раз проводится материал *heñ bölümi* и снова – в вариантном обновлённом виде.

² Исполнителями туркменской народной музыки-сазанда инструментальные произведения обозначаются термином «саз».

³ Ширван («*şirwan*»: 1) в буквальном переводе с персидского означает «крыша», ещё точнее – этим словом обозначается самая высокая часть крыши, 2) название одного из туркменских племён) – раздел, представляющий собой особую, как правило, развёрнутую кульминационную зону в туркменских сазах и айдымах.



Для туркменских инструментальных пьес типичным является подразделение основных, больших разделов композиции на мобильные (*акым*) и стабильные (*дурум*) участки⁴. В акыме – в зоне так называемого «запланированного варьирования»⁵, сосредоточены динамическое начало, моменты развития, тогда как дурум реализует тормозящие, статические тенденции. В различных частях пьес их пропорциональные соотношения варьируются. Так выглядят они, к примеру, в сазе “Ýandym gyrk”:

Схема 2

раздел	акым	дурум
I	23	32
II	29	31
III	22	28
IV	68	24
V	15	28

Или в пьесе “Saltyk III”:

Схема 3

раздел	акым	дурум
I	25	12
II	13	11
III	15	12
IV	16	23

Принцип соотношения мобильных и стабильных элементов (акымов и дурумов) действует также внутри основных разделов композиции – в пределах более мелких построений.

Обычно наиболее значительному варьированию подвергаются начальные час-

Пример 1.

а) начальная попевка



б) 1-й вариант начальной попевки



в) 2-й вариант начальной попевки



“Dilim kyrk”

ти музыкальных построений (любых структурных уровней). Видоизменения происходят:

1. За счёт «внутренних» ресурсов. Это – орнаментально-мелизматическое варьирование, варьирование ритмики, объёма, диапазона (пример 1).

2. За счёт «внешних» ресурсов – путём введения «извне» так называемых мигрирующих канонизированных интонационных формул-клише, реализующих регистрово-зонные сдвиги, ладовую модуляцию. Приведём примеры формул подобных попевок⁶:

– ширван-попевка, знаменующая собой начало кульминационного раздел – ширван (пример 2);

– одна из модулирующих попевок, осуществляющих переход в предкульминационный раздел (пример 3).

Встречаются сазы с заметным варьированием не только акымов, но и дурумов. Дурумы варьируются только за счёт внутренних ресурсов, на уровне мелких построений. Активная вариантная разработка рефренообразных отрезков, то есть дурумов, встречается реже.

⁴ В работе используются обозначения данных композиционных участков, закрепившиеся в исследованиях туркменских учёных З. Джумакулиевой [13; 14], С. Туйлиева [15], Е. Осиповой [8]. В переводе с туркменского “акым” означает “течение”, “поток”; “durum” – «прочность», «выдержанность».

⁵ Этим определением Ю. Плахов воспользовался при характеристике мобильных элементов (так называемых «хона») форм произведений узбекской народно-профессиональной музыки [10, с. 37].

⁶ Здесь надо учитывать, что в нотной записи народных пьес принят настрой струн дутара на e^1 - a^1 , а также то, что большая часть сазов начинается с индивидуализированного тематического материала, концентрирующегося обычно в диапазоне a^1 - e^2 (f^2).

Пример 2.

a) “Aşyk oglan”



b) “Owadan gelin”



c) “Saltyk I”



Пример 3.

a) “Galan bar”



c) “Saltyk I”



Один из таких примеров – дутарный саз «Гарры Джелил» (“Garry Jelil”). Это произведение связано с религиозной тематикой. В названии его упоминается одно из имён Аллаха⁷. В нём фактически отсутствуют ярко выраженная динамика, поступательность развития, ступенчатый рост, накопление напряжения. Саз можно сравнить с длительно протяжённой медитацией, молитвой, настолько глубоки в нём погружение в образ, сосредоточенность на одной мысли. Достигается это не путем развития подвижных начальных участков разделов – акымов, а неоднократным, порой, кажется, бесконечным варьированием дурумного (рефренообразного) отрезка композиции – кружением-возвратом к одной и той же мысли.

Семь сазов из дутарного цикла «Кырклар» (“Kyrklar”) представляют собой замечательные образцы, в которых определя-

ются типичные для туркменского инструментального исполнительства приёмы варьирования. Обратимся к экспозиционному разделу пьес-кырклар.

В каждой из пьес цикла начальная тема, излагаемая в первом разделе формы (*heň bölümi*), оригинальна. Но при этом имеются существенные признаки, общие для тем всех пьес-кырк, а именно: характер структурного оформления; ладовая основа; тип мелодического контура. Нас интересует первый из них. Он позволяет подробно проследить действие принципа соотношения динамики (варьирования, видоизменения) и статики как одного из ведущих принципов развития композиций туркменских сазов.

Импульс к длительному развёртыванию композиции даёт небольшое тематическое образование. Объём его колеблется от 2-х до 6-7 тактов. В наиболее концентрированном виде эта попевка действует в сазе “Döwletýar kyrk” (пример 4).

В других пьесах цикла (“Dilim kyrk”, “Men dag kyrk”, “Garry kyrk”) тема-импульс более развёрнута. Однако и в них сравнительно большие объёмы начального тематического образования фактически являются результатом варьирования, обыгрывания, развёртывания краткого интонационного ядра-мотива.

Пример 4.

“Döwletýar kyrk”



⁷ В советское время исполнение этой пьесы было запрещено.



Во всех пьесах-кырклар (за исключением “Döwletýar kyrk”) тема-импульс (или субтема) выделяется цезурно, отграничиваясь от всего дальнейшего движения 2–3-тактной каденцией. Такое отчленение подчёркивает её особое функционально-смысловое значение в композиции произведения в целом. Вслед за первым изложением главной мелодической константы пьес идёт её повторение – буквальное или с минимальными вариантными изменениями. Это ещё раз указывает на информационную важность начального тематического образования. Сразу после повторного звучания основной мысли произведения начинается её вариантно-вариационное развитие. Оно обычно не отделяется от повтора темы-импульса длительной каденцией и представляет собой слитную последовательность нескольких вариантов темы-импульса, но уже с внесением более значительных изменений – мелодических, ритмических, масштабных. Накопление видоизменений субэлементов тематической основы пьес подчинено строгой логике. Она выражается в тщательно выверенной драматургии выстраивания вариантов (своего рода «кирпичиков» формы). Здесь присутствуют мелодический импульс («тема вариаций»), его развитие, кульминация и заключение, то есть каждое из звеньев, составляющих последовательность, имеет определённое функциональное назначение. Мелодическое построение, включающее в себя повторение субтемы и её развёртывание в виде цепочки вариантов, завершается каденцией. Далее следуют одно или два вариантно видоизменённых повторения уже большего построения, объединяющего в себе начальное тематическое образование и его развёртывание. В выстраивании вариантов построения данного структурного уровня соблюдается та же

логика: первоначальный показ, небольшая «разработка», достижение кульминации и свёртывание-заключение.

Таким образом, экспозиционный раздел пьес-кырк представляет собой композицию, в основе которой – иерархия трёх тематических образований разного порядка:

1) начальное тематическое образование (а) в виде небольшой попевки – это субтема (тема-импульс), информационный сгусток всего произведения;

2) второй тематический уровень – собственно тема. В ней музыкальная мысль получает достаточную оформленность и индивидуализированность. Тема включает в себя субтему и её повторение с прилегающим к нему вариантно-вариационным развёртыванием;

3) третий уровень – тема плюс следующие затем её вариантно-вариационные изменения. Вместе они образуют сквозную двух- или трёхчастную композицию вариантного типа ($A A_1$; $A A_1 A_2$).

Экспонирование сразу приобретает текучие формы. Иными словами, первый раздел пьес содержит в себе материал как экспозиционного, так и развивающего – вариантно-вариационного – типа, но при преобладании первого.

Принцип мобильного и стабильного действует и на уровне небольших структурных единиц. Замечательный образец в этом плане представляет саз “Dilim kyrk” из дутарного цикла “Кырклар”. Рассмотрим подробно его первый раздел.

Композиция “Dilim kyrk” несложная и вместе с тем весьма изящная. Форму пьесы можно определить как трёхчастную репризную. Пропорциональные соотношения частей выглядят следующим образом:

Схема 4

вст.	A	B	A	кода	закл.
6	32	32	17	5	4

Первая часть – экспозиционная. Вторая – ширван. Третья – точная реприза первой. Интонационное зерно, из которого вырастает вся пьеса, складывается из двух трёхтактных фраз-ячеек (пример 5).

Их соотношение аналогично соотношениям предложений в периоде вопросо-ответного характера. Завершение первого интонационного оборота ячейки «скользящей» тоникой – ладовой опорой на слабой доле недостаточно устойчиво. Каденция второго оборота более убедительна, что связано с неоднократным повторением в мелодии звука нижнего устоя (a^1). Подобное соотношение «серединной» и «заключительной» каденций, степень устойчивости которых зависит от метроритмических условий, является типичной для тематических образований в туркменской монодии.

Как и во многих других туркменских дутарных пьесах, первое изложение основного интонационного зерна в “Dilim kyrk” отделяется от последующего развития чётко выраженной цезурой – в виде каденции, утверждающей два основных устоя пьесы (пример 6).

Данная каденционная формула, впервые определившись во вступительном построении, остаётся без изменений до конца произведения. В анализируемом сазе её функция состоит в завершении основных разделов, а также отдельных построений внутри экспозиции.

В отличие от многих туркменских пьес, в том числе и других пьес цикла «Кырклар», ни в центральном, ни в крайних разделах пьесы “Dilim kyrk” дурум не образует развёрнутого построения. Функцию дурума выполняет здесь небольшая фраза, завершающая разделы. Интонационно она идентична второй фразе темы-тезиса.

Пример 5.



Пример 6.

“Dilim kyrk”, субтема

“Dilim kyrk”, каденция



Весь первый раздел выстраивается как последовательность шести вариантов тематического зерна: $a \ a^{вар} \ a_1 \ a_2 \ a_2^{вар} \ a_3$.

Из примера видно, что изменениям подвергается начальная фраза темы-тезиса (акым), вторая же (дурум) остаётся неизменной (пример 7).

Мелодия, заключённая в квинтовый диапазон (его расширение до сексты происходит лишь в последнем варианте), плетёт тонкие узоры – мельчайшие, почти неуловимые ритмические и интонационные вариации. Происходит последовательное нанизывание звеньев-микровариантов первоначального зерна – попевки в ладу кырклар.

Не менее интересна в плане варьирования монодии туюдуковая пьеса “Bady-saba”. Форма произведения в целом – вариантно-строфическая. Начальный раздел пьесы можно обозначить как тема вариаций. Следующие за *heň bölümi* разделы представляют собой последовательность вариантов-вариаций:

Схема 5

вст.	A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₂ вар.
11	21	17	20	10	18

От строфы к строфе, от вариации к вариации, от начала и до самого конца саза идёт непрерывный процесс обновления – накопление всё новых и новых субэлементов. При этом принцип повторности сохраняет своё значение.



Пример 7.

Экспозиционный раздел
“Dilim kyrk”

Как видим, вариантно-вариационным развитием пронизаны все структурные уровни туркменских сазов. Подчеркнём: вариационность, импровизационность развития не спонтанны, они строго регулируются рядом принципов формообразования туркменской традиционной классической музыки, в числе кото-

рых — чередование мобильных и стабильных элементов формы, непрерывное взаимодействие в ходе развёртывания монодии повторности и обновления, динамики и статики.

Продуманная до мельчайших деталей архитектура, безукоризненная стройность и изящество конструкций туркменских профессионально-монодийных произведений свидетельствуют о том, что старинные мастера владели не только интуитивным ощущением формы, они опирались и на знание совершенно определённых, канонизированных структурно-композиционных закономерностей, принципов развития, продуцированных многовековой традицией. Без-

условно, дальнейшие исследования туркменской народно-профессиональной инструментальной музыки позволят выявить и другие действующие в ней каноны формообразования. На сегодняшний же день разработка этой проблемы по-прежнему остаётся актуальной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982. 184 с.
2. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987. 108 с.
3. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). Алматы: Сорос, 2003. 207 с.
4. Джумаев Ч. Традиционная туркменская инструментальная музыка: автореф. дисс... канд. иск. Ташкент, 1993. 19 с.
5. Еолян И. Некоторые универсальные принципы музыки Ближнего и Среднего Востока // Традиционная музыкальная культура народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 53–65.
6. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения Западноказахстанского кюя и Среднеазиатского макама // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. Алма-Ата, 1991. С. 53–92.

7. Орлова Е. Об одном из традиционных типов музыкальных композиций (на примере концерта-диалога для виолончели с камерным оркестром М. Кулиева) // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. М.: Музыка, 1983. С. 101–109.
8. Осипова Е. Система композиционных моделей в туркменской народной музыке и их претворение в творчестве композиторов Туркменистана: дисс... док. иск. Ашхабад, 2023. 234 с.
9. Плахов Ю. О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Фан, 1978. С. 94–110.
10. Плахов Ю. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент: Фан. 1988. 159 с.
11. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. Ашхабад: Туркменистан, 1979. 382 с.
12. Gurbanowa J. Türkmen dutar sazларыnyň gurluş aýratynlyklary // XXI asyr – ylym asyrydyr. Aşgabat, 2003. S. 67–76.
13. Jumagulyýewa Z., Annaglyjowa Ş. Türkmen dutar sazларыnyň kompozision terminologiyasy // Türkmenistanda ylym we tehnika. 2006. № 6. S. 18–23.
14. Jumagulyýewa Z. Türkmen halk sazларыna mahsus käbir formalar // Beýik Galkynys eýýamynyň batly gadamlary. 1-nji goýb. Aşgabat: Ylym, 2011. S. 362–376.
15. Tüýliýew S. Türkmen sazynyň teoriýasy. Aşgabat: TDNG, 2014. 248 s.

Об авторе:

Нурыева Энеджан Гадамовна, аспирант, Туркменская национальная консерватория имени Маи Кулиевой (744000, Ашхабад, Туркменистан), **ORCID: 0000-0002-5912-8530**, enejan-gj@mail.ru

REFERENCES

1. Vinogradov V. *Klassicheskie traditsii iranskoy muzyki* [Classical Traditions of Iranian Music]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1982. 184 p.
2. Gafurbekov T. *Tvorcheskie resursy natsional'noy monodii i ikh prelomlenie v uzbekskoy sovetskoy muzyke* [Creative Resources of National Monody and Their Refraction in Uzbek Soviet Music]. Tashkent: Fan, 1987. 108 p.
3. Gullyev Sh. *Turkmenskaya muzyka (nasledie)* [Turkmen Music (heritage)]. Almaty: Soros, 2003. 207 p.
4. Dzhumaev Ch. *Traditsionnaya turkmenskaya instrumental'naya muzyka: avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedniya* [Traditional Turkmen Instrumental Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tashkent, 1993. 19 p.
5. Eolyan I. Nekotorye universal'nye printsipy muzyki Blizhnego i Srednego Vostoka [Some Universal Principles of the Music of the Middle East]. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura narodov Blizhnego i Srednego Vostoka i sovremennost'* [Traditional Music Culture of the Middle East and the Modern]. Tashkent, 1981, pp. 53–65.
6. Mukhambetova A. Aspekty sravnitel'nogo izucheniya Zapadnokazakhstanskogo kyuya i Sredneaziatskogo makoma [Aspects of Comparative Study of the West-Kazakhstan kyü and the Central Asian Maqom]. *Muzyka Vostoka i Zapada. Vzaimodeystvie kul'tur* [Music of East and West. Culture Interaction]. Alma-Ata, 1991, pp. 53–92.
7. Orlova E. Ob odnom iz traditsionnykh tipov muzykal'nykh kompozitsiy (na primere kontserta-dialoga dlya violoncheli s kamernym orkestrom M. Kulieva) [About One of Traditional Types of Musical Compositions (on an example of concerto-dialogue for cello and orchestra by M. Kuliev)]. *Teoreticheskie problemy vneevropeyskikh muzykal'nykh kul'tur* [Theoretical Problems of Non-European musical cultures]. Moscow: Muzyka, 1983, pp. 101–109.



8. Osipova E. *TSistema kompozitsionnykh modeley v turkmenskoy narodnoy muzyke i ikh pretvorenje v tvorchestve kompozitorov Turkmenistana: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya* [The System of Compositional Models in Turkmen Music and Their Application in the Work of Composers of Turkmenistan: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Ashgabat, 2023. 234 c.
9. Plakhov Yu. O ratsional'nom v vostochnoy professional'noy monodii ustnoy traditsii [On the Rational in the Eastern Professional Monody of Oral Tradition]. *Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo* [Makoms, Mugams and Modern Composer's Art]. Tashkent: Fan, 1978, pp. 94–110.
10. Plakhov Yu. *Khudozhestvennyy kanon v sisteme professional'noy vostochnoy monodii* [Artistic Canon in the System of Professional Eastern Monody]. Tashkent: Fan. 1988. 159 p.
11. Uspenskiy V., Belyaev V. *Turkmenskaya muzyka. Tom 1* [Turkmen Music. Vol. 1]. Ashkhabad: Turkmenistan, 1979. 382 p.
12. Gurbanowa J. Türkmen dutar sazларыnyň gurluş aýratynlyklar [Turkmen Dutar Sazlary's specialities]. *XXI asyr – ylym asyrydyr* [XXI century – the century of the century]. Ashgabat, 2003. S. 67–76.
13. Jumagulyýewa Z., Annaglyjowa Ş. Türkmen dutar sazларыnyň kompozision terminologiyasy [Compositional terminology of Turkmen dutar sazлары]. *Türkmenistanda ylym we tehnika* [Turkmenistan and Technology]. 2006. No. 6. S. 18–23.
14. Jumagulyýewa Z. Türkmen halk sazларыna mahsus käbir formalar [Forms Peculiar to Turkmen Folk Instruments]. *Beýik Galkynyş eýýamynyň batly gadamlary* [Western Genres of the Beiyik Galkynysh economy]. 1st ed. Ashgabat: Ylym, 2011. S. 362–376.
15. Tüýliýew S. *Türkmen sazynyň teoriýasy* [Theory of Turkmen music]. Ashgabat: TDNG, 2014. 248 s.

About the author:

Enejan G. Nuriyeva, Post-graduate student, Turkmen National Maya Kuliyeveva Conservatory (744000, Ashgabad, Turkmenistan), **ORCID: 0000-0002-5912-8530**, enejan-gj@mail.ru.





А.Е. ЛЕБЕДЕВ, А.А. ДЕМИХОВА

Саратовская государственная консерватория, г. Саратов, Россия

ORCID: 0000-0001-5102-5732

ORCID: 0000-0002-5123-2798

Академическое музыкальное искусство в России: информационное продвижение и медиатехнологии

Статья посвящена проблеме информационного продвижения академического музыкального искусства в современной социокультурной среде. Анализируются понятия медиа, коммуникации, виды медиатехнологий, выделены критерии функционирования медиа, а также воздействие медиа на современные культурные практики. На основе данных различных исследователей – представителей философской науки, а также культурологии, социологии и искусствознания – выявлено одно из ключевых свойств медиасреды, а именно соревновательность, «агональность», что маркирует необходимость быстрой адаптации к меняющимся запросам общества, умения использовать различные стратегии медиапродвижения. Ключевым фактором становится наличие компетенций в этой области, навыков прогнозирования и гибкого использования информационных технологий, имеющихся в арсенале образовательных организаций. На материале деятельности ведущих художественных вузов России определены основные направления медиапродвижения академического музыкального искусства, представлены основные инструменты, а также варианты их использования. Подробно проанализированы структура официальных интернет-ресурсов вузов, функционал информационно-образовательной среды, алгоритмы взаимодействия с популярными видеосервисами и социальными сетями. Сравнительный анализ используемых медиатехнологий показал различную степень интеграции образовательных организаций в информационную среду, переменное соотношение новых и традиционных средств медиапродвижения при сохранении высокой степени адресности в работе с целевыми группами.

Ключевые слова: медиа, медиасреда, медиатехнологии, музыкальное искусство, медиапродвижение, информационные технологии, культурные практики, художественный вуз, консерватория, образовательный кластер, образовательная среда, информационный портал, репродуцируемость, удалённость, онлайн-трансляция.

Для цитирования / For citation: Лебедев А.Е., Демихова А.А. Академическое музыкальное искусство в России: информационное продвижение и медиатехнологии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 154–163. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.154-163



ALEXANDER E. LEBEDEV, ALEXANDRA A. DEMIKHOVA

Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0001-5102-5732

ORCID: 0000-0002-5123-2798

Academic Music Art in Russia: Information Promotion and Media Technologies

The article is devoted to the problem of information promotion of academic musical art in the modern social and cultural environment. The article analyzes the concept of media, communications, types of media technologies, highlights the criteria for the media functioning, as well as the media impact on modern cultural practices. Based on the data of various researchers – representatives of philosophical science, as well as cultural studies, sociology and art studies it has been revealed one of the key media environment properties, namely competitiveness, “agonality”, which makes the necessity for rapid adaptation to the changing society demands, the ability to use various media production strategies. The key factor is the availability of competencies in this area, forecasting skills and flexible use of information technologies available in the arsenal of educational organizations. On the material of the leading Russian Art Universities activities are determined the main directions of the academic musical art media promotion, are presented the main instruments, as well as options for their using. The article analyzes in detail the structure of the Universities official Internet resources, the information and educational environment functionality, the mechanisms of interaction with popular video services and social networks. A comparative analysis of the used media technologies showed a different degree of educational organizations integration into the information environment, a variable ratio of new and traditional means of media promotion while maintaining a high degree of targeting in working with target groups.

Keywords: Media, media environment, media technologies, music art, media promotion, information technology, cultural practices, Art University, Conservatory, educational cluster, educational environment, information portal, reproducibility, remoteness, online broadcast.

Академическое музыкальное искусство в современной России является важной составляющей социокультурной среды, остаётся неотъемлемой частью национальной культуры, сферой реализации молодых музыкантов, а также отдельным направлением просветительства. Вместе с тем перед академическим музыкальным искусством сегодня встают новые вызовы, на которые оно вынуждено реагировать. В условиях глобализации и информационной открытости, наличия огромного количества разнообразного музыкального контента академическому искусству приходится конкурировать с продуктами массо-

вой музыкальной культуры, бороться за свою аудиторию с многочисленными музыкальными сервисами, продвигающими шлягеры и популярную музыку.

Всё более актуальной становится необходимость продвижения академического музыкального искусства, проникновения в сложившуюся медиаиндустрию, а также развитие собственных инструментов информационного воздействия. Актуальность подобной работы подчёркивается усиливающимися процессами интеграции информационных систем, развитием социальных сетей и других средств коммуникации, по-

явлением новых дистанционных форм обучения.

Целью статьи является выявление основных направлений, а также способов медиапродвижения отечественного академического музыкального искусства на материале деятельности ведущих консерваторий европейской части России.

Понятие «медиа» является производным от латинского «medium», что переводится как «посрепроникновениядник». Авторитетные специалисты в области коммуникаций И.В. Кирия и А.А. Новикова под термином «медиа» подразумевают «собственно сам носитель коммуникации, который используется для передачи и производства символических форм» [2, с. 26]. Один из родоначальников теории коммуникации, канадский учёный М. Маклюэн, под медиа подразумевал «любые расширения человека вовне» [4]. Это относится ко всем сферам деятельности человека, включая быт, общение с другими людьми, процессы обучения и воспитания, а также разнообразные социальные институты и механизмы власти. Подобное расширение, по словам исследователя, стало возможным благодаря новейшим достижениям в технике, когда человек подчиняет себе даже космос, а на смену привычным механизмам социальной коммуникации приходит «тотальное поле инклюзивного сознания» [там же, с. 120].

Белорусский исследователь массмедиа А.И. Соловьёв трактует медиа в контексте технологий передачи информации, выделяя медиатехнологии как особый вид коммуникации. Как указывает исследователь, «если передача и обмен информацией – необходимая и неизбежная составляющая жизни общества, то медиатехнологии являются опосредующим звеном, без которого коммуникация вообще не состоялась бы» [6, с. 37].

И.В. Кирия и А.А. Новикова разделяют медиакommunikation на медиати-

зированные и немедиатизированные. Немедиатизированные даны человеку самой природой (жесты, устная речь), медиатизированные же по сути и олицетворяют медиа, являются опосредованным типом коммуникации. Авторы ссылаются на датского учёного К. Йенсена, согласно которому можно выделить три уровня медиа: 1) коммуникация без помощи каких-либо устройств; 2) коммуникации, предполагающие использование технического устройства; 3) интегрированные в одной технологической платформе средства коммуникации первого и второго уровней [2].

Основными атрибутами медиа, по мнению авторов, являются:

- степень фиксации;
- степень репродуцируемости;
- степень удалённости во времени и пространстве;
- компетенции для использования медиа.

Говоря о *степени фиксации*, исследователи отмечают, что потоковые медиа (радио, телевидение, телефон) не обладают высокой степенью фиксации, а книгопечатание и аудиозапись обладают. Это, в свою очередь, позволяет сохранять символические формы, закреплять их информационное и культурное значение. *Степень репродуцируемости* определяет способность медиа к распространению, тиражированию, а следовательно, превращению в товар. Авторы указывают на то, что печатная книга или музыкальный диск обладают высокой степенью репродуцируемости, в отличие от рукописи или телефонного разговора, характеризующихся низкой репродуцируемостью.

Степень удалённости во времени и пространстве характеризует универсальность медиа. Универсальным будет считаться тот медиаконтент, который для своего восприятия не требует личного присутствия человека в определённом



месте и в определённое время. Важнейшим атрибутом медиа являются *компетенции*. Наличие компетенций (профессиональных звукорежиссёров, видеоинженеров, специализированного оборудования и сервисов, а также умение пользоваться ими на стороне пользователя) напрямую определяет эффективность медиавоздействия.

С понятием *медиа* тесно связано понятие *медиакультуры*. Согласно данным профессора Уральского федерального университета Н.Б. Кирилловой, медиакультура – «это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в процессе исторического развития; это также комплекс материальных и интеллектуальных ценностей в сфере медиа, исторически сложившаяся система их производства и функционирования» [1, с. 31]. Известный петербургский специалист в области медиа Л.В. Мурейко выделяет несколько основных функций медиакультуры: *информативную, коммуникативную, посредническую, релаксационную, нормативную, интегративную и креативную* [5].

Каково же влияние медиа на художественную культуру? Как указывает Н.Б. Кириллова, «культура репрезентирована в своих культурных практиках, которые имеют исторический характер и осуществляются в коммуникативной среде, транслируется в ней по традиции» [1, с. 45].

Ещё один представитель петербургской школы – Г.Р. Хайдарова – анализирует влияние медиа в контексте утверждения новых культурных практик и информационного воздействия на них. Как пишет исследователь, «медиасреда как пространство коммуникации принципиально агональна, конкурентна, является в конечном счёте доступной массам агорой с неизбежным “баттлом”, то есть войной мнений» [7, с. 46]. Говоря о медийном воздействии, автор призывает различать информацион-

ную экспансию («борьбу за доминирование») и культурный обмен. Наиболее продуктивным является, по мнению автора, встреча культур, в процессе которой культурные практики взаимно обогащаются, сохраняется накопленное веками, появляется «новый тип рациональности», в основе которого – бережное отношение к устоявшимся культурным практикам.

Анализируя общественные процессы в современной России, Н.Б. Кириллова подчёркивает образовательный потенциал медиа, указывает на то, что «интенсивное развитие медиакультуры, в особенности аудиовизуальной (кабельное и спутниковое ТВ, видео, кино, компьютерные каналы и т. д.), всё более активно влияет на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактор развития творческих способностей личности» [1, с. 14].

Активными участниками медиапространства в последние десятилетия стали художественные вузы. Сегодня организации высшего образования в сфере культуры и искусства превратились в образовательные кластеры, включающие в себя (помимо высшего звена, аспирантуры и ассистентуры-стажировки) факультеты среднего профессионального образования (музыкальные училища), центры по переподготовке кадров и непрерывному образованию и, зачастую, предпрофессиональную ступень – школы для одарённых детей. Важной частью деятельности вуза стали медиаресурсы, демонстрирующие реализацию тех или иных проектов, показывающие достижения сотрудников и студентов, жизнь организации изнутри. От того, насколько развиты медиаструктуры вуза, во многом зависит восприятие учебного заведения потенциальными абитуриентами и теми, кто посещает концерты, качество обратной связи и рейтинг организации.

На примере нескольких ведущих музыкальных вузов России мы рассмотрели контент учебных заведений и провели сравнительный анализ. Были изучены информационные и медиаресурсы Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Российской академии музыки им. Гнесиных, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Ядром медиаструктуры вуза, *основной медиаплощадкой* является его официальный сайт, на котором размещена информация о деятельности организации. Официальные сайты вузов можно с уверенностью назвать *интернациональными информационными порталами*. Все ресурсы ориентированы на *различные целевые группы пользователей*: профессорско-педагогический состав, студентов вуза, абитуриентов, партнёров (другие вузы, организаторы мероприятий, концертирующие музыканты), педагогов детских школ искусств, желающих пройти повышение квалификации, посетителей концертов.

В числе основных *компонентов информационного взаимодействия* с аудиторией, а также *медиапродвижения* выделим:

- онлайн-трансляции в сети Интернет посредством видеосервисов (YouTube, Rutube, Яндекс.Видео и другие);
- собственное телевидение;
- рекламную продукцию, афиши и продажу билетов (в том числе через онлайн-сервисы);

- собственные печатные издания, запись и тиражирование компакт-дисков;
- электронную информационно-образовательную среду (ЭИОС);
- страницы вузов в социальных сетях;
- студенческие медиасообщества;
- e-mail-рассылки;
- фото- и видеоархив.

Их соотношение и функционал отражены в таблице 1.

Одним из важных инструментов продвижения и привлечения публики в медиасреде являются *онлайн-трансляции* событий в сети Интернет. Большинство из рассмотренных нами вузов активно пользуются этим инструментом медиапродвижения. Современное высококачественное оборудование позволяет делать это на профессиональном уровне, в результате чего художественный вуз получает возможность существенно расширить свою аудиторию, а слушатель из любого населённого пункта с возможностью выхода в Интернет может «посетить» концерты или мастер-классы ведущих исполнителей и творческих коллективов¹.

Отдельного внимания заслуживает *телевидение Московской консерватории*. МГК им. П.И. Чайковского можно назвать единственным музыкальным вузом со своим телевидением². Телевидение имеет разветвлённую структуру, весь видеоархив разделён по тематике: мастер-классы, концерты, фестивали, лекции и государственные экзамены, беседы с именитыми гостями консерватории, другие значимые события, трансляции в прямом эфире. Это позволяет быстро ориентироваться в большом объёме информации, делает интерфейс дружелюбным.

¹ В Московской консерватории трансляциями занимается телевидение, которое ведёт свои записи одновременно на сайте и в социальной сети Вконтакте. РАМ имени Гнесиных имеет отдельную страницу «Виртуального зала», на которой все события выстроены по чёткой структуре – залы, календарь, билеты и видеозаписи. Саратовская консерватория транслирует записи своих концертов посредством сервиса *YouTube*.

² Похожую структуру имеет канал *GnesinTV*, с той лишь разницей, что структура его не столь разветвлённая, а медиаконтент не столь обширен.



Таблица 1.

	МТК им. П.И. Чайковского	РАМ им. Гнесиных	СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова	ННГК им. М.И. Глинки	КТК им. Н.Г. Жиганова	СТК им. Л.В. Собинова
Онлайн-трансляции в сети Интернет посредством видеосервисов (YouTube, Rutube, Яндекс.Видео и другие)	+	+	+	+	+	+
Телевидение	+	+(GnesinTV)	–	–	–	–
Рекламная продукция, афиши, продажа билетов (в том числе посредством онлайн-сервисов)	+(а также абонементы)	+	+(а также абонементы)	+	+	+
Собственные печатные издания, запись и тиражирование компакт-дисков	+	+	+	+	+	+
Электронная информационно-образовательная среда (ЭИОС)	+	+	+	+	+	+
Страницы вузов в социальных сетях (Вконтакте, Instagram и другие)	+	+	+	+	+	+
Студенческие медиасообщества	+	+	+	+	+	+
E-mail-рассылки	–	+(для слушателей и абитуриентов)	–	–	–	+(ссылки на мессенджеры)
Фото- и видеоархив	+	Фото	+	+	+	Фото

Эффективным инструментом медиа-продвижения продолжает оставаться *рекламная продукция*, а именно *афиши и постеры*. Даже сегодня печатный и оцифрованный постер имеют сильное воздействие на аудиторию. Печатные афиши представлены на городских стендах, баннерах возле самого вуза, в киосках городских касс. Цифровая афиша размещена на официальном сайте вуза, в социальных сетях и на медиаресурсах партнёров. Одной из

актуальных форм анонсирования предстоящих мероприятий является создание видеороликов, которые размещаются на официальных сайтах вузов, хостингах (видеоканалов), в социальных сетях и на телеэкранах вуза (если такое оборудование имеется)³. Благодаря механизмам таргетинговой рекламы контент может дойти до определённого пользователя, ориентируясь на его предпочтения и поисковые запросы.

³ Постеры и видеоафиши некоторых масштабных мероприятий транслируются на местном телевидении.

Важным инструментом медиапродвижения являются *собственные печатные издания*, которые способствуют продвижению вуза в кругу профессионалов. Некоторые из таких изданий входят в перечень российских рецензируемых научных журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК), например, ежеквартальный журнал «Научный вестник Московской консерватории» и научный журнал «Музыка. Искусство, наука, практика» КГК им. Н.Г. Жиганова (аналогичные издания имеются во всех представленных вузах). Размещение опубликованных материалов на медиаресурсах образовательных организаций помогает охватить большее количество потенциальной аудитории.

К издательской деятельности примыкает ещё один традиционный вид медиапродвижения, а именно *запись и тиражирование компакт-дисков*. В частности, на базе Московской консерватории свою деятельность осуществляет многофункциональный учебно-производственный центр звукозаписи и звукорежиссуры, а его продукция получает лейбл “Moscow Conservatory RECORDS” и “The Moscow Tchaikovsky Conservatory”⁴.

Электронная информационно-образовательная среда (ЭИОС) является площадкой для полноценного взаимодействия педагогов и студентов в рамках учебного процесса. Система включает в себя электронные курсы (по каждой дисциплине), контрольные задания (с возможностью их выполнения в интерактивном режиме), сведения о формах отчётности и успеваемости каждого студента (интерфейс для педагогов и студентов при этом различный) с возможностью обмена текстовыми и мультимедийными сообщениями. Этой

системе свойственны все атрибуты медиа (И.В. Кирия и А.А. Новикова): *фиксация, репродуцируемость, удалённость во времени и пространстве, компетенции для использования медиа*. Возможность отправки личных сообщений между педагогами и студентами позволяет контактировать этим двум группам, не прибегая к мессенджерам, а материал, который выложен педагогом, сразу же становится доступным для освоения.

Данная система является примером *наиболее эффективной и востребованной медиатехнологии* (при том, что к медиапродвижению деятельности вуза она имеет опосредованное отношение). Её востребованность и эффективность была отчётливо продемонстрирована в период пандемии коронавируса (2019–2021 годы), когда учебный процесс большинства вузов был переведён в дистанционный формат и большая часть студентов не имела возможности непосредственно контактировать со своими педагогами. Функционирование этой системы в период пандемии показало перспективность дистанционных форм обучения, а также возможность их использования и в дальнейшем.

Из весьма полезных и актуальных функций сайта отметим наличие *интерактивной карты вуза*. Такой способ помогает пользователям (посетителям концертов, абитуриентам и студентам младших курсов) познакомиться со строениями и концертными сценами вуза изнутри. В РАМ им. Гнесиных есть отдельная «интерактивная карта Гнесинки», на которой представлены схемы всех зданий академии (включая здания училищ и музеев)⁵. На сайте Саратовской консерватории пользователь может совершить 3d-тур по залам, фойе и музею консерватории, рассмотрев их с любого ракурса с воз-

⁴ Аналогичным образом действуют сегодня и другие художественные вузы. Так, в 2022 году в рамках открываемых центров прототипирования на базе многих консерваторий (и, в частности, Саратовской) созданы центры по производству и распространению медиаконтента, студии звуко- и видеозаписи.

⁵ Также для пользователей есть возможность скачать карту в pdf-формате и при желании распечатать её.



возможностью изменения масштаба и приближения к объектам.

Неотъемлемой и преобладающей частью медиапродвижения вуза на сегодня являются *социальные сети*. Все изученные нами вузы имеют одновременно несколько аккаунтов в нескольких социальных сетях. В числе преимуществ продвижения информации через социальные сети отметим, прежде всего, *оперативность, адресность* и, в то же время, *широкоохватность*. Информация в социальных сетях распространяется посредством множественных горизонтальных связей между пользователями (а не сверху вниз, как в традиционных медиа). Это существенно *повышает качество передачи информации* (которая в данном случае идёт напрямую к целевой аудитории), а также снимает какие-либо ограничения в плане количества информации (которая может обновляться сколь угодно часто).

Поддержка вузом своих страниц в социальных сетях помогает налаживанию контакта с обучающимися, способствует доверию. В связи с этим отметим деятельность различных *сообществ и неформальных групп*. Например, СНТО (студенческое научно-творческое общество) РАМ им. Гнесиных, СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, СНО (студенческое научное общество) КГК им. Н.Г. Жиганова имеют группы во ВКонтакте, где публикуют новости, связанные со своей деятельностью, а также ведут рубрики, в которых происходит общение студентов и преподавателей. Важным инструментом продвижения и одновременно деятельности обучающихся являются *медиацентры или медиапространства*, а также публикации в периодических изданиях вуза⁶.

Для любого художественного вуза и культурного учреждения важную роль

играет обратная связь – *e-mail рассылки или рассылки от сообществ, опросы до и после мероприятий* – как сбор данных о предпочтениях аудитории. Из всех изученных вузовских медиаресурсов отдельную *функцию подписки* на рассылку для пользователей сайта сделала только РАМ имени Гнесиных.

Важнейшим инструментом медиапродвижения деятельности вуза является *фото- и видеоархив*. Удобство доступа к нему во многом определяет эффективность использования созданного медиаконтента. Так, МГК им. П.И. Чайковского во вкладке «События» официального сайта выделяет «Хронику событий» с фоторепортажами и видео, которые выложены по датам. Отдельно в этой же вкладке есть ссылки на весь фотоархив и видеохронику, которые отделены друг от друга и выстроены по видам (конференции, мастер-классы, конкурсы, поздравления и пр.). Отдельно отметим календарь, с помощью которого пользователь может перейти к определённым событиям (похожий алгоритм заложен в фотогалерею и видеоархив ННГК им. М.И. Глинки).

Все представленные художественные вузы являются не просто учебными заведениями, но и, по сути, концертными организациями со своими коллективами и солистами. Некоторые вузы имеют несколько концертных залов, что даёт возможность *разделять потоки слушателей*, направляя их на разные сцены. На всех изученных нами сайтах представлена подробная афиша предстоящих событий со ссылкой на покупку билетов или регистрацию на событие.

Резюмируя сказанное, отметим соответствие используемых художественными вузами информационных систем основным критериям медиа, а именно: *фиксации, ре-*

⁶ Приведём несколько примеров студенческих медиапроектов: студенческое медиапространство Саратовской консерватории «ТОН»; медиацентр КГК | ARS NOVA Казанской консерватории; сетевое издание студентов РАМ им. Гнесиных «Без фальши»; студенческое радио Нижегородской консерватории.

продуцируемости, удалённости во времени и пространстве, наличию компетенций для использования медиа. Активное использование вузами как традиционных (печатных), так и современных электронных видов медиапродукции, популярных видео- и почтовых сервисов, социальных сетей и адресной коммуникации с основными целевыми группами свидетельствует о готовности образовательных организаций решать стоящие перед ними задачи, эффективно продвигать академическое музыкальное искусство с использованием современных информационных технологий.

Можно утверждать, что рассмотренные образовательные организации Рос-

сии активно осваивают медиатехнологии и глубоко интегрировались в современное медиапространство. В условиях возросшей конкуренции между вузами за талантливых абитуриентов активное медиапродвижение собственной деятельности в настоящее время является для многих консерваторий условием развития, фактором роста. Помимо увеличения цифр приёма подобное медиапродвижение даёт синергетический эффект, выражающийся в развитии музыкальной культуры региона, притоке новых слушателей, появлении иностранных абитуриентов и укреплении материальной базы вуза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
2. Кирия И.В., Новикова А.А. История и теория медиа: учебник для вузов. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 423 с.
3. Леонова Л.Л., Кукуян В.Н. Медиапространство как фактор культурной идентификации // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сер. № 3: Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 2. С. 40–46.
4. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / перевод с англ. В.Г. Николаева. М.: Гиперборей; Кучково поле, 2007. 464 с.
5. Мурейко Л.В. Mass-Media. К проблеме социально-культурного кода // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. 2011, № 1 (118). С. 9–17.
6. Соловьёв А.И. Современные технологии массмедиа: учеб. пособие. Минск: БГУ, 2018. 279 с.
7. Хайдарова Г.Р. Медиасреда как пространство культурной практики: борьба за воображаемое // Общество. Среда. Развитие. 2018. № 1. С. 45–51.

Об авторах:

Лебедев Александр Евгеньевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, Саратов, Россия). **ORCID: 0000-0001-5102-5732**, zhadmin@mail.ru

Демихова Александра Андреевна, ассистент-стажёр, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, Саратов, Россия). **ORCID: 0000-0002-5123-2798**, 19choco09@gmail.com

 REFERENCES

1. Kirillova N.B. *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media Culture: from Modern to Postmodern]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2005. 448 p.
2. Kiriya I.V., Novikova A.A. *Istoriya i teoriya media: uchebnik dlya vuzov* [History and Theory of Media: Textbook for Higher Education Institutions]. Moscow: Izdatel'skiy dom Vysshey shkoly ekonomiki, 2017. 423 p.
3. Leonova L.L., Kuk'yan V.N. Mediaprostranstvo kak faktor kul'turnoy identifikatsii [Media Space as a Factor of Cultural Identification]. *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya № 3: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Bulletin of Perm State Humanitarian and Pedagogical University. Series No. 3: Humanities and Social Sciences]. 2013, No. 2, pp. 40–46.
4. Maklyuen M. *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: Human External Extensions]. Translated from English by V.G. Nikolaev. Moscow: Giperboreya; Kuchkovo pole, 2007. 464 p.
5. Mureyko L.V. Mass-Media. K probleme sotsial'no-kul'turnogo koda [Mass-Media. To the Problem of Sociocultural Code]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti Sankt-Peterburgskogo politekhnicheskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Scientific and Technical Bulletin of Saint-Petersburg Polytechnic University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2011. No. 1 (118), pp. 9–17.
6. Solov'ev A.I. *Sovremennye tekhnologii massmedia: uchebnoe posobie* [Modern Technologies of Mass Media: textbook]. Minsk: BGU, 2018. 279 p.
7. Khaydarova G.R. Mediasreda kak prostranstvo kul'turnoy praktiki: bor'ba za voobrazhaemoe [Media-Environment as a Space of Cultural Practice: the Struggle for the Imaginary]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development]. 2018. No. 1, pp. 45–51.

About the authors:

Alexander E. Lebedev, DrSci (Arts), Professor at the History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy Department, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (410012, Saratov, Russia). **ORCID 0000-0001-5102-5732**, zhadmin@mail.ru

Alexandra A. Demikhova, Trainee Assistant, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (410012, Saratov, Russia). **ORCID 0000-0002-5123-2798**, 19choco09@gmail.com





О.В. СРАДЖЕВА, О.О. БОРОЗДИНА

*Белгородский государственный университет искусства
и культуры, г. Белгород, Россия
ORCID: 0000-0002-2154-6411
ORCID: 0000-0001-6692-7341*

От теории вокальной педагогики к практике. По итогам Международной научно-практической конференции

15–16 декабря 2022 года в Белгородском государственном университете искусства и культуры (БГИИК) прошла Международная российско-китайская научно-практическая конференция «Проблемы и перспективы совершенствования начального периода обучения академическому пению». Форум, проходивший с подключением дистанционного режима работы, был посвящён как проблемам общепедагогического плана, так и практическим вопросам деятельности вокальных педагогов. Внимание уделялось развитию художественного мышления певца, педагогическому совершенствованию вокальной техники, музыкально-певческого слуха. Наибольшее количество докладов было связано с педагогикой начального периода обучения. На форуме были представлены и практические сообщения, включающие демонстрацию фрагментов урока, мастер-классы по работе над вокальным произведением.

Доклады иностранных участников сопровождались переводом. Все материалы выложены в облачное хранилище по адресу, указанному в данной статье, и на сайте БГИИК. Они могут быть использованы в качестве учебных пособий для обучения вокалистов.

Ключевые слова: вокал, вокальная педагогика, методика обучения академическому пению, начальное обучение певца.

Для цитирования / For citation: Сраджева О.В., Бороздина О.О. От теории вокальной педагогики к практике. По итогам Международной научно-практической конференции. // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 164–168. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.164-168

OLGA V. SRADZHEVA, OLGA O. BOROZDINA

*Belgorod State University of Arts and Culture, Belgorod, Russia
ORCID 0000-0002-2154-6411
ORCID 0000-0001-6692-7341*

From the Theory of Vocal Pedagogy to Practice. Based on the Results of the International Scientific and Practical Conference

On December 15–16, 2022, the International Russian-Chinese scientific and practical conference “Problems and Prospects for Improving the Initial Period of Teaching Academic Singing” was held at the Belgorod State University of Arts and Culture (BSUAC). The forum, which was held with the connection of a remote mode of operation, was devoted to both general pedagogical problems and



practical issues of the vocal teachers' activities. The attention was paid to the development of the singer's artistic thinking, the pedagogical improvement of vocal technique, musical and singing ear. The largest number of papers was related to the pedagogy of the initial educational period. At the Forum were also presented practical papers, including a lesson fragments demonstration, working over a vocal piece master-classes.

The papers of foreign participants were accompanied by translation. All materials are posted in the cloud storage on the address indicated in this article and on the BSUAC website. They can be used as teaching aids for training vocalists.

Keywords: vocal, vocal pedagogy, methods of training academic singing, initial training of a singer.

15–16 декабря 2022 года состоялась Международная научно-практическая конференция под патронатом Научно-творческой лаборатории инновационных музыкально-педагогических технологий БГИИК (Белгород, Россия) и Научно-исследовательского института российской музыки при Университете г. Линь (провинция Шаньдун, КНР). Это первая из серии ежегодных научно-исследовательских и научно-практических конференций по общей тематике «Совершенствование обучения академическому пению на основе инновационного опыта вокальных педагогов, теории исполнительства и вокальной педагогики». Целью форума было изучение проблем профессиональной деятельности педагогов-вокалистов в рамках начального периода обучения академическому пению.

Активное участие в конференции принимали преподаватели Санкт-Петербургской и Казанской государственных консерваторий, Курского педагогического университета, Белгородского государственного института искусств и культуры, Музыкального института Университета г. Линь (Китай), Чунцинского института Итон (Китай, Чунцин), Хубэйского института искусств и наук (Китай, Хубэй), Института г. Суцянь (Китай, Цзянсу), Харбинского педагогического университета (Китай, Хэйлунцзян).

В конференции участвовали заместитель министра культуры Белгородской

области (Белгород) Горбатовская С.М., доктор педагогических наук, профессор, ректор Белгородского государственного института искусств и культуры Курганский С.И., вице-президент Университета г. Линь г-жа Цуй Сяохун, доктор социологии, профессор, директор Института социальных наук Университета г. Линь г-жа Чжан Лимэй, директор Музыкального института Университета г. Линь г-н Ван Сютин.

В блоке докладов «Развитие вокально-художественного мышления» интерес участников конференции вызвало выступление кандидата философских наук, доцента кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова М.В. Петелиной и режиссёра Е.А. Ароновой. В своём оригинальном докладе «О чём поём?» М.В. Петелина задаёт будущим вокалистам 52(!) вопроса, уникальность которых – в профессиональной направленности, в выявлении путей превращения скромного ученика в исполнителя-художника. Подготовка ответов на предложенные вопросы активно включает процесс художественного осмысления как вокально-технических средств, так и самого произведения.

Важные детали, связанные с передачей образно-эмоционального содержания вокальных произведений, освещались в докладе Хуан Липин «Влияние языка тела на вокальное исполнение». По её мнению,



координация пластики и вокального аппарата, как потенциальная возможность создания целостного музыкально-исполнительского явления, учитывается далеко не всегда в практике обучения вокалиста.

Доклад аспирантки БГИИК Ван Вэитин «Особенности развития музыкального мышления в начальный период обучения» вводит в дискурсивное пространство те задачи, которые в учебном процессе чаще всего реализуются спонтанно.

Вопросам развития вокального слуха, неразрывно связанного с музыкальным мышлением, было посвящено сообщение Е.А. Готовцевой «Диагностика певческих дефектов на основе слуховых критериев». Докладчик затронула тему чистого и грамотного интонирования – одну из важнейших в музыкально-педагогической практике.

Наиболее объёмным на конференции оказался блок докладов рубрики «Развитие вокальной техники». Показательным и практически информативным здесь оказался мастер-класс заслуженной артистки Республики Татарстан, профессора Казанской консерватории Н.П. Варшавской «Работа над позиционной выравненностью гласных звуков». На конкретных примерах она проиллюстрировала возможность гармоничного соединения общих знаний с практическими приёмами их применения при обучении вокалиста.

О единстве теории обучения и практики говорила и профессор БГИИК О.В. Сраджева, избравшая для своего доклада тему: «Работа над дикцией в классе сольного пения». Свой доклад она дополнила мастер-классом: «Упражнения на дикцию в начальном периоде обучения певца».

Различным аспектам технического совершенствования вокалистов были посвящены практические занятия С.В. Решетниковой («Работа над техническими упражнениями в классе сольного пения»),

выступления Чжао Юна, Ян Бо, Ли Нин, Сунь Шуцзюнь, Гао Чжичуан, Юй Чэньян. Особый интерес вызвали доклад Юй Пин, посвящённый освоению распевов в начальный период обучения певца, и фрагмент урока Ван Гуйли с репрезентацией умений и навыков, освоенных магистрантами БГИИК.

В блоке общих вопросов вокального обучения было представлено несколько докладов: Чэнь Ин «Освоение художественных песен на тексты древнекитайской поэзии: исполнительский и методический аспекты», автор продемонстрировал пример убедительной, тонкой аналитики на необычном музыкальном и поэтическом материале. Аспирант БГИИК Шао Чуньбо на своём мастер-классе эмоционально, убедительно и ярко показал работу над арией «Песня певца за сценой» из оперы «Рафаэль» А. Аренского. Само занятие проводилось на китайском языке, при этом слушатели оценили не только яркость эмоционально-образного содержания урока, но и «чистое», без акцента произношение слов арии на русском языке. В завершение этого блока был предложен доклад аспирантки БГИИК Е Цзы: «Использование цифровых пианино в процессе самостоятельной работы начинающих профессиональных певцов».

Программными для всей конференции оказались доклады руководителя научно-творческой лаборатории БГИИК «Инновационные музыкально-педагогические технологии» доктора искусствоведения, профессора В.П. Сраджева «Важнейшие задачи начального периода обучения певцов», в котором освещались наиболее актуальные проблемы современной вокальной педагогики, и проректора по научной работе Музыкального института Университета г. Линьи кандидата искусствоведения Ван Дэцун с сообщением «Сравнительный анализ китайских исследований



о русской вокальной музыке». В её докладе было сделано обобщение путей развития теории и методики китайской музыкальной педагогики.

Конференция, проведённая как в дистанционном, так и в очном режимах, позволила достигнуть большого охвата аудитории, добиться участия представителей разных городов из двух стран. Ответственную и сложную работу по организации конференции и переводу текстов докладов

и мастер-классов провела О.В. Усачёва – кандидат педагогических наук, заместитель директора Научно-исследовательского института российской музыки при Университете г. Линьи (КНР). Сделанные переводы обеспечили адекватное восприятие материалов конференции всеми участниками, а их размещение в облачном хранилище – доступными всем желающим, в том числе и для использования в учебном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Совершенствование обучения академическому пению на основе инновационного опыта вокальных педагогов, теории исполнительства и вокальной педагогики: материалы научно-практической конференции. 2022, декабрь // URL: https://disk.yandex.ru/d/7YaFUy_3JWAtCQ (дата обращения 01.03.2023).

2. Совершенствование обучения академическому пению на основе инновационного опыта вокальных педагогов, теории исполнительства и вокальной педагогики: материалы научно-практической конференции. 2022, декабрь // URL: <https://ln5.sync.com/dl/f708c1a80/pckuhr6h-8fm3fds4-y7923pef-nw9gpzbb> (дата обращения 01.03.2023).

Об авторах:

Сраджева Ольга Вадимовна, профессор кафедры музыкального образования, Белгородский государственный университет искусства и культуры (308033, Белгород, Россия). **ORCID: 0000-0002-2154-6411**, ovads@inbox.ru

Бороздина Ольга Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования, Белгородский государственный университет искусства и культуры (308033, Белгород, Россия). **ORCID: 0000-0001-6692-7341**, olyb@list.ru

REFERENCES

1. *Sovershenstvovanie obucheniya akademicheskomu peniyu na osnove innovatsionnogo opyta vokal'nykh pedagogov, teorii ispolnitel'stva i vokal'noy pedagogiki: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. 2022, dekabry' [Improvement of academic singing training on the basis of innovative experience of vocal teachers, performance theory and vocal pedagogy: proceedings of scientific-practical conference. 2022, December]. URL: https://disk.yandex.ru/d/7YaFUy_3JWAtCQ (01.03.2023).

2. *Sovershenstvovanie obucheniya akademicheskomu peniyu na osnove innovatsionnogo opyta vokal'nykh pedagogov, teorii ispolnitel'stva i vokal'noy pedagogiki: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. 2022, dekabry' [Improvement of academic singing training on the basis of innovative experience of vocal teachers, performance theory and vocal pedagogy: proceedings of scientific-practical conference. 2022, December]. URL: <https://ln5.sync.com/dl/f708c1a80/pckuhr6h-8fm3fds4-y7923pef-nw9gpzbb> (01.03.2023).

About the authors:

Olga V. Sradzheva, Professor at the Musical Education Department, Belgorod State University of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID 0000-0002-2154-6411**, ovads@inbox.ru

Olga O. Borozdina, PhD (Pedagogy), Associate Professor at the Musical Education Department, Belgorod State University of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia). **ORCID 0000-0001-6692-7341**, olyb@list.ru

