

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

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2023 /2 (51)

# Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2023, № 2

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ ЖУРНАЛА: [HTTP://MUSICSCHOLAR.RU](http://music scholar.ru)

### 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 Трёмбовельский**,  
Воронежская государственная академия искусств, Россия

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

Д-р искусствоведения **Анатолий Монсеевич 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](http://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, № 2

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

THE OFICIAL WEBSITE OF THE JOURNAL IS [HTTP://MUSICSCHOLAR.RU](http://MUSICSCHOLAR.RU)

### EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

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

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

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

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

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

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2023, No. 1

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: III No ФЦ 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: Супрыга Наталья Александровна

### Ответственный секретарь

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

### Администратор журнала

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

Дизайн: Аскарлов 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://music scholar.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://music scholar.ru>

**DOI: 10.17674/2782-3601**

Подписано в печать 30.06.2023. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 12.45. Усл.-печ. л. 16.39.  
Заказ № Ln-20. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.06.2023.  
В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте  
<http://music scholar.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 30.06.2023. Format: 60×84 1/8. Offset paper.  
Font: "Times New Roman." Publ. l. 12.45. Printing l. 16.39.  
Order No. Ln-20. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.06.2023.  
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website  
<http://music scholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues."  
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:  
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.  
Printed on the printing facilities of ООО NPF «Vostochnaya pechat»  
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendeleev str., 195, bldg. 2, sq. 47  
e-mail: orient4@mail.ru

## Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

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

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

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

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

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

Индексация журнала в международных базах цитирования: Scopus (с 2016 по 2022 гг.); Web of Science Core Collection (ESCI) (с 2016 по 2022 гг.)

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

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

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

## The Journal “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



DOAJ



АНРИ  
Ассоциация научных редакторов и издателей



## Содержание

### Горизонты музыкознания

- 7 **Медушевский В.В.**  
Синергичная семиотика красоты  
в музыке

### Из истории отечественной мысли о музыке

- 22 **Сабанеев Л.Л.**  
Скрябин и явление цветного слуха  
в связи со световой симфонией  
«Прометей»

### Из истории отечественной музыкальной культуры

- 31 **Балацкая А.Л.**  
Юлий Эдуардович Конюс – педагог
- 41 **Зайцева Т.А.**  
Мемуары в библиотеке  
М.А. Балакирева: *pro et contra*
- 58 **Булычева А.В.**  
«Начало учению нотного знамени  
всякому пению» – второй трактат  
Николая Дилецкого?

### История и теория музыки

- 65 **Воробьева Л.В.**  
Вопросы претворения жанрового канона  
в балладе «Море» А.П. Бородина
- 74 **Круглова Е.В.**  
*Messa di voce*: историко-теоретические  
аспекты развития вокального орнамента
- 85 **Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю.**  
Концерт для оркестра в контексте  
отечественной духовной музыки  
на рубеже XX–XXI веков

### Музыкальная культура народов мира

- 95 **Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р.**  
О некоторых принципах взаимодействия  
восточных и западных художественных  
традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу

### Музыкальная культура народов России

- 107 **Гучева А.В.**  
Культурные смыслы и аудиовизуальные  
символы песни лечения оспы в адыгском  
врачевально-магическом обряде Чапш

### Музыкальный театр

- 116 **Холодова М.В., Семенцова Е.Д.**  
Опера «Капитанская дочка»  
Ц.А. Кюи и роман А.С. Пушкина  
(опыт сравнительного анализа либретто  
и литературного первоисточника)

### Международный отдел

- 126 **Сюй Иньчэнь**  
Жанр детской оперы  
в творчестве Ли Цзиньхуэя

### Культурное наследие в исторической оценке

- 134 **Махней С.И.**  
Мифы и реалии советского  
культурного строительства  
(из практики композиторской помощи  
в национальных республиках)

## Contents

### Musicology Horizons

- 7 *Vyacheslav V. Medushevsky*  
Synergetic Semiotics of Beauty in Music

### From the History of Domestic Thought About Music

- 22 *Leonid L. Sabaneev*  
Scriabin and the Color Hearing Phenomenon in Connection with the Light Symphony “Prometheus”

### From the History of Domestic Musical Culture

- 31 *Anastasiya L. Balatskaya*  
Jules Conus – a Teacher
- 41 *Tatyana A. Zaitseva*  
Memoirs in the M.A. Balakirev’s Library: Pro et Contra
- 58 *Anna V. Bulycheva*  
The Beginning of Learning Musical Notation for Any Vocal Music – the Second Treatise by Nicolaus Dylecki?

### Music History and Theory

- 65 *Lidiia V. Vorobyova*  
On the Issues of Implementing the Genre Canon in the Ballad “Sea” by A.P. Borodin
- 74 *Elena V. Kruglova*  
Messa di Voce: Historical and Theoretical Aspects of Developing Vocal Ornament

- 85 *Evgeny N. Zavyalov, Natalya Yu. Zhossan*  
Concerto for Orchestra in the Context of Russian Sacred Music at the Turn of the XX–XXI Centuries

### Musical Culture of the People of the World

- 95 *Dar’ya D. Kirillova, Evgeniya R. Skurko*  
On Some Principles of Interaction Between Eastern and Western Artistic Traditions in the Piece “Voice” by Toru Takemitsu

### Musical Culture of the Peoples of Russia

- 107 *Anzhela V. Gucheva*  
Cultural Meanings and Audiovisual Symbols of Songs About Smallpox Treatment in Adyghe Healing and Magical Rite Chapsh

### Musical Theatre

- 116 *Maria V. Kholodova, Evgenia D. Sementsova*  
The Opera “The Captain’s Daughter” by C.A. Cui and the Novel by A.S. Pushkin (Experience of the Libretto and Literary Source Comparative Analysis)

### International Division

- 126 *Xu Yinchen*  
Children Opera Genre in the Works by Li Jinhui

### Cultural Heritage in Historical Evaluation

- 134 *Svetlana I. Makhney*  
About Myths and Realities of Soviet Cultural Structuring (From the Composing Assistance Practice in National Republics)



**В.В. МЕДУШЕВСКИЙ**

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-0951-1838*

**Синергичная семиотика красоты в музыке<sup>1</sup>**

Статья мыслится как часть фундаментальной педагогики человечества, охватывающей всю историю и все стороны жизни. Предмет статьи – семиотика красоты, без которой оскудевает дух жизни в людях, народах, человечестве. Ядро теории составляет явление и понятие синергии (сотворчества), синергичного времени. По объединяющей, объясняющей и эвристической мощи понятие синергии для гуманитарных наук – то же, что для наук о материи революционное ньютоновское понятие силы. Но синергия, как глубинное основание всех гуманитарных наук, схватывает их специфику, учитывая дарованную человеку свободу – способность выбирать себя, свой путь и судьбу в сущем. Введение этого понятия решительно перестраивает и науку семиотику. Материалом статьи оказывается музыка, но её откровения красоты – восхищения духа – относятся и ко всем искусствам, ко всем сферам жизни, ибо бытие как общение организовано голографически (в каждой детали присутствует целое, например, в каждой крохотной исполнительской цезуре – синергичные законы всеисторического времени).

Ключевые слова: фундаментальная педагогика, синергия состояния, синергия процесса, целестремительное время, развитие, круг аввы Дорофея.

*Для цитирования / For citation:* Медушевский В.В. Синергичная семиотика красоты в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 7–21. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.007-021

**VYACHESLAV V. MEDUSHEVSKY**

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-0951-1838*

**Synergistic Semiotics of Beauty in Music**

The article is conceived as part of the fundamental pedagogy of mankind, covering the whole history and all aspects of life. The subject of the article is the semiotics of beauty, without which the spirit of life in people, nations and humanity is impoverished. The heart of the theory is the phenomenon and concept of synergy (co-authorship), synergistic time. The concept of synergy in terms of its unifying, explanatory and heuristic power for the humanities is what the revolutionary Newtonian force concept for the substance sciences. But synergy, as the deep foundation of all the humanities, grasps their specificity by giving the freedom that is granted to a man – the ability to

<sup>1</sup> Текст статьи несёт в себе особую индивидуальность автора, возможно, непривычный строй мысли рождает неповторимый стиль и слог. В публикации сохраняется авторская редакция текста. В частности, чтобы не дробить восприятие, выдержки из Священного Писания даются без ссылок на первоисточник, тем более что соответствующие его места легко обнаруживаются с помощью современных поисковых систем (прим. ред.).

choose oneself, one's own path and destiny in existence. The introduction of this concept decisively restructures the science of semiotics as well. Music turns out to be the material of the article, but its revelations of beauty – admiration of the spirit – apply to all arts, to all spheres of life, because the being as communication is organized holographically (there is a whole in every detail, for example, in every tiny performing caesura there are synergistic laws of all-historical time).

**Keywords:** fundamental pedagogy, state synergy, process synergy, purposeful time, development, the circle of Abba Dorotheus.

**Предмет семиотики.** Семиотика – наука об общении, ищущая ответа на вопрос о том, как нечто невещественное воплощается и передаётся с помощью вещественного.

Применительно к слову способ связи кажется понятным. Слова «стул» и «стол», с материальной стороны отличающиеся одной фонемой, прикрепляются к разным предметам мира и их образам в сознании. Для Ф. де Соссюра, одного из основателей современной семиотики, исходное её представление – лист бумаги, одна сторона которого есть материальное означающее, обратная сторона являет означаемое, а вместе они образуют знак.

У святых отцов семиотика не отъединялась, не отгораживалась от богословия. Исходным образом семиотических представлений отцов был не лист бумаги, а человек с его телом, душой и духом. Дивно! Стихи, картины, симфонии – тоже люди? Больше, чем люди! – ибо рождаются вдохновением, а вдохновение воспитывает человека, возводя его всё выше и выше. «Зачем мнуты народы и племена замышляют тщетное?» Сам ли царь Давид придумал пророческий псалом о Христе? Нет, то было откровением свыше. Псалмы стали частью Священного Писания и уже три тысячелетия влекут людей ввысь.

Не поэт творит стихотворение, а стихотворение поэта. Если б не так, то каким же

образом Татьяна Ларина могла удивлять Пушкина и радикально менять направление и смысл сюжета? Правда Божия выше поэта! А кто иной кроме Духа красоты вел Чайковского от ранних опусов к «Пиковой даме»? Он не скрыл источника – это вдохновение. Однако оно, по слову композитора, «такая гостья, которая не любит посещать ленивых»<sup>2</sup>.

Вдохновение встречается с неотступной готовностью принять его. Встреча человеческой готовности с божественным подхватом зовётся синергией, и она – тема статьи.

Семиотика красоты охватывает все области и категории искусства. К примеру, стиль. «Стиль – это человек», – говорит Бюффон. Какой человек? Не бандит, конечно. Стиль – дар свыше. И национальный стиль тоже даётся народу свыше. Народ – не население. «Некогда не народ, а ныне народ Божий», – писал апостол Пётр. Григорий Богослов определяет народ как собрание богочтителей. Не в Духе? – значит, и не народ.

*Без Бога нация – толпа,  
Объединённая пороком,  
Или слепая, или глупая,  
Иль, что ещё страшней, – жестокая,*

– писал иеромонах Роман (Матюшин) в 1990 году, когда страна готовилась стать не народом, но с третьего тысяче-

<sup>2</sup> Творческая установка Чайковского, обозначенная в письме к Надежде Филаретовне фон Мекк 24 июня 1878 г.



летия пытается освободиться от рабства [см.: 2]. Для известного политика Жозе Баррозу Россия – «цивилизация, замаскированная под нацию» [см.: 1]. Печать Саудовской Аравии с сочувствием повторяет слова Вл. Путина о России, способной птицей Фениксом возрождаться из пепла. Гоголь говорил, что вся Россия – один человек. Музыка Чайковского поёт о том, что и весь мир – один человек. Достоевский скажет о всемирной отзывчивости русской культуры. О семиотике соборности тоже будет у нас речь дальше.

Почему все семиотические явления устроены по подобию человека, а человек – по образу Божию? Потому что бытие есть общение, беспредельным пределом имеющее Царство Божие. Как общаться, если б слова и интонации были подобием бумаги? «Души людей – божественные, хотя против кричит Эпикур, – природу свою постигают через песни», – заметил ещё язычник Цензорин [7, с. 224].

А в музыковедении? Вот это рождающееся сейчас эссе – тоже человек? О, всем бы нам, пишущим и играющим, родиться в вечность, которая делает из нас людей! На всё надо смотреть с точки зрения вечности. Давно была у меня статья о фантазии, где утверждалось: чем талантливее композитор, тем у него меньше фантазии, а у гениев её нет совсем. «Музыка есть откровение», – говорил Бетховен. Размахивая руками и пугая прохожих, бегал он по полям, живя в творимом шедевре. И нам нужно пробуждаться от фантазий, дабы приблизиться к истине и красоте (семиотики творчества касаться не будем, это особая тема).

Слово без жизни в нём – труп. Мыслилось оно отцами не вещью, не соссюроевским семиотическим листом бумаги, а энергией. Призвание слова – отзываться жизнью несказанной. «В начале было Слово». «Слово

Его было со властью» – властью претворять жизнь в восторг, радость, подвиг. Единое для Вселенной Слово истины неотделимо от Святого Духа. Бог есть Дух. И человеческое слово может нести в себе жизнетворящее начало. «От избытка сердца глаголют уста», – учит Христос. В избытке сердца – сокровище, доброе или злое. Какой дух живёт в слове и интонации? «Где сокровище ваше, там будет и сердце ваше». Никому не избежать выбора между дьявольским аутизмом и открытостью Богу! Так на поле истории возникают и до приблизившейся жатвы растут вместе пшеница Божия и плевелы дьявольские со словами и интонациями сквернящими. Фундаментальная неоднородность истории запечатлевается семиотически.

Интонация – воплощение духа. Она живет в слове, но и сама вещает таинственно. В 2002 году, находясь в Токио и не зная японского языка, я решил понять дух страны, на всех телевизионных каналах ища музыку. Я ощутил этот дух. В России тогда все музыкальные передачи беспроблемно были забиты кривляньями попсы. Япония удивила. Никакого заискивания перед тинейджерами. Листая каналы, я их увидел не скоро. Вот хор женщин лет шестидесяти в рабочей одежде. Впереди корифей, женщина лет сорока. О чём поют? Не узнать было невозможно. То была стилистика наших 60-х. Вот пара помоложе. Она пела интеллигентно, напоминая Эдиту Пьеху. Несомненно, пели о любви. Но вот, наконец, искомые тинейджеры. Поют и двигаются в манере рок-музыки. Надо дёргаться – дёргаются. Но что это? Ни тени агрессии, злобы. Они казались мне Мальвиной и Пьеро из доброго кукольного театра Буратино. «Почему у вас такая чистая музыка на телевидении? Почему полностью отсутствует музыкальное сквернословие? У вас жёсткая цензура?» –

поинтересовался я потом у организаторов лекций. Они удивились вопросу: а зачем безобразничать на телевидении? Это ведь нехорошо, некрасиво.

Музыка – язык истины для сердца, которое не отделено от ума и воли. Три силы души связаны друг с другом неслиянно-нераздельно. *Ум*, око души, призван к Истине – живому Солнцу бытия. Без света истины ум слеп. *Сердце* – для красоты, любви, радости бытия. *Воля* – для творения и подвига жизни. Воля есть сила, изменяющая бытие (к худшему или к лучшему). «Я есмь путь и истина и жизнь», – говорит Христос. Путь человека начинается с выбора направления, с определения сокровища жизни, и здесь воля действует в союзе с умом, светом истины, освещающим всё вокруг. К союзу ума и воли присоединяется и сердце, теплом радости, любви и красоты исполняя бытие.

Тройственный союз питает каждую из сил. Уменьшение одной из них умаляет и целое. «Без любви человек не более, чем мертвец в отпуске», – говорит Ремарк [6]. Без красоты, восхищающей силы любви, покойник не вернётся из отпуска. От иссушения сердца рождается бюрократ, лишённый как света бытия, так и простора для действий воли. Бедный, начинает он творить серость вместо восторга жизни. Библия говорит: «Каков делатель – таково и дело». А мы-то глупо спрашивали: что делать! Самый нерусский вопрос, пришедший с Запада. Философ В. Соловьёв в духе святоотеческой традиции отвечает: лечиться! (Вспомним традиционное определение Церкви как лечебницы).

Высота духа, проявляющего себя в добром союзе сил, составляет высший предмет семиотики, хотя никто не воспрещает изучать ей и язык животных. По Библии, человек без Бога – тоже животное (Еккл. 3:18). Человеком же становится при усло-

вии богообщения. С Неба приходят откровения и вдохновляют народы.

Теперь о музыке.

**Предмет музыкальной семиотики.** Музыка пленяет красотой. В красоте же невидимо присутствует союз духовных сил. Послушаем определения гениев.

На Бетховена мы уже ссылались: «Музыка есть откровение, более высокое, чем мудрость и философия». Бетховен не был пустословом, говорил, что опытно знал. Мы со студентами идём по следам божественных откровений и так возвышаем свой взгляд. Бетховен не говорил о музыке иначе, как о «священном и божественном искусстве». Она – внятней язык несказанностей.

«Последняя цель музыки – служение славе Божией и освежение духа» (определение Баха). Без того, по слову композитора, вместо музыки перед нами «шум и дьявольская болтовня». Служение – дело воли. Идеал служения принёс на Землю Христос. «Сын Человеческий не для того пришёл, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих». Бог послужил нам Творением мира и нас самих, спасительной жертвой Христа, Промышлением Своим служит нам каждодневно, ежечасно, посылая всё новые и новые обстоятельства для воспитания к Царствию Своему. Мы неблагодарны и неблагородны, если не чувствуем потребности ответить взаимностью.

Вне обертона духовной воли нет величия искусства. Безвольная красота – нонсенс. Безвольна лишь внешняя красота, вялая имитация красоты. Сказанное касается и исполнительского искусства. По мысли Рахманинова, великого пианиста и дирижёра, артист не может выйти на сцену без чувства миссии. Миссия – посланничество, а оно в своей основе – высшее и ответственное служение.



Красота со всеми обертонами – не вещь, а энергия. Её специфика – восхищение духа. Красота – сестра любви. Как любить и не восхищаться? «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные», – поёт Песнь Песней. Восхищение – слово церковное. До третьего неба был восхищен апостол Павел и слышал там глаголы неизреченные, Красотой славы Божией дышали они. Слава Божия – совершенство всех Божественных совершенств. Неизреченная красота открывшейся апостолу славы Божией не осталась бесплодной. В его посланиях она пролилась на Землю потоками мудрости.

Энергичность красоты и любви не позволяет пользоваться семиотической триадой означаемое-означающее-знак, – скучной и мёртвой. Ради адекватности познания отринем её! Да станет семиотика искусства онтологией чуда и восторга: «являемое-являющее-явление».

*Красота, истина, добро, любовь, сила жизни – не обозначаются, а являются в мир свыше, творя новое бытие.*

Обновляющий бытие дух красоты – является. Является же – через дивную организацию звука и звуков. Они-то и оказываются «являющим».

Знак информирует о чём-то. А любить о чём-то – бессмыслица. Любовь, исполненная восхищением красоты, возвышает, если она истинна. Адам и Ева до предательства стремительно возрастали в любви и бытии, делясь друг с другом радостью славы Божией. Так исполняли заповедь возделывания внутреннего рая восторга. Рай внешний был живым свидетельством любви и красоты Божией. Когда ж прародители приняли в себя ложь, вкусив от древа познания добра и зла в их безобразной смеси (а не в полной несовместимости), – скукожилась любовь, померкла красота, смерть разлучила их с бессмертием

древа Жизни. При изгнании из рая дано обетование о Семени Жены. Из обетования родилась и понеслась по поколениям надежда царствия света, веры, любви, пророчесственной красоты. Так что и музыковеды имеют теперь возможность построения семиотики музыкальной красоты.

О, как хочется сразу же начать строить семиотику музыкальной красоты в её бесконечной конкретности! Общие понятия без конкретики утомляют, конкретность же несёт в себе живую достоверность для сердца и воли.

Но нужна ещё *система категорий и исходных представлений высшей, истинно человеческой семиотики*. Человек одарён божественной свободой определять себя и своё бытие пред лицом Творца. Любовь, истина, красота не могут насиловать волю человека. Невозможно приказать человеку: люби меня, восхищайся моей красотой, познай истину! Свободу Бог не попирает, и потому столько получает душа из океана несказанностей, сколько хочет принять. Бытие – общение в свободе. И принцип, который его организует, зовется *синергией*.

**Синергия.** Это центральное понятие бытия как общения – от апостола Павла. Синергами (соработниками) он назвал христиан. Соработниками – в достижении Царствия Божия. Насильно оно не может быть навязано, потому что человек создан как Бог в возможности, для чего ему дана высшая свобода – свобода определять самого себя и образ своего бытия пред лицом или в отдалении от Творца. Если хочет душа любить Бога, восхищаться Им, жаждать умного света истины, творить добро – тогда Царствие Божие приближается и поселяется в ней. Если ж озлится душа, по примеру аутиста-дьявола замкнувшись в самость и уклонившись от богообщения, – то стремительно стареет, разлагается. И никакие таблетки

от депрессии не изгонят из неё злого духа отчуждения.

Испорченная душа отвращается и от прекрасной музыки, жаждет звукового безобразия, преуспевая в том. Ни одна душа, как уже сказано, не избежит генерального выбора бытия. В результате выборов на поле истории всходят и произрастают до жатвы одновременно пшеница Божия и плевелы дьявольские. Признаки приближающейся жатвы детально описаны.

Но не о жатве истории эта статья, а о красоте в её синергийной достоверности.

*Синергийны заповеди Божиш.* Ищите – и обрящете. Просите – и получите, стучите – и отворят. Приблизьтесь к Богу – и приблизится к вам.

В науке и искусстве – тоже так. В ответ на творческое недоумение Менделеева явилась ему во сне таблица элементов. Композитор тоже незнаемого ищет. Ищет неслыханного! Восхотелось Рахманинову создать нечто несказанно прекрасное – и явился ему замысел пророческой Прелюдии *cis-moll*. И для музыковеда семиотика красоты – загадка. «Волга впадает в Каспийское море» – здесь загадки нет, нет и импульса мысли как потребности. Теория начинается с творческого недоумения. Надо уметь видеть белые пятна науки, томиться ими. Не успокоится встревоженный загадкой ум, доколе не удостоверится в красоте открываемого знания. Покой этот относительный, ибо Бог бесконечен, так что предела мысли, соответственно, тоже нет.

И ближайший поворот мысли о синергии как об универсалии сущего – о соборности. «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их». Райский восторг в одном сердце на двоих – здесь суть соборности. Как сопряжена любовь людей к Богу и между собой? Мысль

о двух измерениях любви и красоты поясним в следующем разделе.

**«Круг аввы Дорофея».** Два измерения любви – социальная горизонталь и духовная вертикаль. Слова «горизонталь» и «вертикаль» привычны, но неточны. Прямоугольная декартова система координат искажает и разрознивает бытие, в то время как духовный мир организован центростремительно. Глубже и точнее видели действительность святые отцы. Авва Дорофей, подвижник VI века, представил оба измерения в полярной системе координат: Бог – центр, люди – радиусы: ближе к Богу – ближе и меж собой. Но и наоборот: без любви людей друг ко другу не наполнит их несказанная Троицкая любовь Божия. Отношения людей Бог поставил мерилем Своего отношения к ним. Ссоры, неприязнь, зависть, вражда, корысть, эгоизм – противны природе Божией. А если люди любят друг друга, то и Бог посреди них. Мы это видим в музыке. В романсе Рахманинова «Здесь хорошо», во второй части формы, видим это дивное восхождение любящих голосов к источнику любви своей!

Разобщение же сопряжённых измерений бытия сквернит его. Секс – убийство любви, измысленное дьяволом с целью оттянуть человека от чистейшего Бога. Пример междусобойчиковой мнимой красоты видим в вульгарности попсы – тоже оккультном извращении Новейшего (апокалиптического) времени, которое займёт не одно столетие. Время начавшейся жатвы в истории человечества столь важно и ответственно, что в мельчайших подробностях описано в словах Христа, в книге Откровения, в так называемых «Малых Апокалипсисах» Нового и Ветхого заветов, – дабы мы (люди, страны, цивилизации) жили высоко, празднично и трезвенно среди глобальных безобразий и бедствий.



Полярная система координат аввы Дорофея касается не только людей и народов. Она пронизывает всё бытие.

Понятия тоже сродняются при близости Богу. Истина, любовь, красота, божественная свобода, жизнь – не существуют друг без друга. Может ли истина быть мёртвой, злой, подавлять свободу? Истинная любовь может ли быть глухой?

А «сосна», «револьвер», «жираф», «либерал», «борщ» – далеки от Бога, чужды и меж собой. Если легко сказать: красота – сестра любви, то револьвер для сосны – не язык и не брат. Требуется усилие, чтобы приподнять слова и связать: «Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад Изысканный бродит жираф» (Н.С. Гумилев).

Полярная система координат всеохватна. Бытие подобно солнечной системе: Солнышко одно, а обличает формы всего: краски осени, величие гор, малость букашечки... А ещё даёт всему энергии. Без солнышка не было бы и жизни.

Вблизи Солнца бытия сближаются и обстоятельства. Небесная любовь сродняет народы, сближает языки. В купель крещения вошли многие племена, вышел из неё русский народ, а злоба богоборчества взорвала могучую державу, и далеко разлетелись злобствующие осколки. Ради поддержания близости Богу чередуются в истории времена разбрасывать камни слаженного бытия и вновь собирать их. Бедствия протрезвляют. Этот закон мы видим на всех масштабах времени и во всех сферах бытия. Почему основой музыкальной формы стало синергичное единство устойчивости и неустойчивости? По закону аввы Дорофея. Не будь напряжения разработки – разве тянулись бы мы к онтологической радости репризы? Вот почему Чайковский определил главную задачу композитора в разработке – отклониться

как можно дальше и как можно стремительней от основной тональности.

Подробнее нужно остановиться на проявлении закона Дорофея в отношениях храмовой и внехрамовой сфер бытия. Христос в 1830 году открыл для человечества через Серафима Саровского условие спасения: оно спасётся, если объединит разошедшиеся сферы светского и церковного искусства. Условие выполняется в шедеврах. Взглянем, например, на фактуру. И ныне в её основе лежит хорал. В особенности прекрасен фигурированный хорал, выросший из мелизматического органума. В нём молитвенная строгость сопряжена с потоками благодатной радости. Вспомним, как ослепительно звучит он в репризе увертюры «Тангейзера»! И как ярко выражает идею оперы!

А вот совершенно другой облик красоты: трагедийно-героические последние этюды опуса 25 Шопена. Этюд *c-moll* – вселенского размаха. В хоральном голосе – готовность к подвигу до смерти. Откуда его внутренняя мощь? От укреплений духа во вздымающихся огненных пассажах. Удивительно, как в исполнении Г. Соколова последние ходы басов зазвучали неожиданно по-русски – словно на могучих басовых русских колоколах. Потрясающе! Колокола подтвердили: не о земном этюде! А о том, что превышает возможности людей. Случайно ли хоральный голос начался с мотива креста, который дальше трансформируется в монограмму В-А-С-Н (в транспозиции от ноты *Es*)?

Этюд *a-moll* предваряется молитвенной псалмодией, затем она излагается хорально. И когда налетит буря житейских невзгод, они не сомнут душу. Подготовленная молитвой, она встретит искушения с дерзновением духовной отваги. Псалмодированный хорал зазвучит маршеобразно и решительно. Вот что такое духовная

отвага. Словами сразу не объяснишь, а в музыке она является с очевидностью.

Вот ещё пример – этюд *As-dur* того же опуса: тоже псалмодированный хорал, растворённый в фигурациях. Если пройти мимо этой молитвенно- собранной приподнятости, – чуда не будет. Безвольная красивость серьёзной музыке не нужна. Одна дама (по свидетельству Листа) сделала такой сомнительный комплемент Шопену: его музыка – как водичка. Композиторы пишут кровью сердца не для таких дам.

В контексте мысли Христа об условии спасения человечества в единении церковной и светской сфер – о псалмодии нужно сказать особо. Её молитвенная приподнятость способна полностью преобразить музыку. Даже двух-трёх нот псалмодии достаточно для того, чтобы дух устремился в высь небесную. Заменяем опеванием начальную трёхзвуковую псалмодию в главной партии скрипичного концерта Мендельсона. Куда делась полётность темы? По закону производного контраста (побочная партия должна рождаться из главной, как Ева из ребра Адама) сходным опеванием нужно было бы изменить и её начало. Получившаяся размазня возмутит слух!

Ещё один опыт. Заменяем группеттообразным опеванием 4–7 псалмодические звуки романса Глинки «Не искушай меня без нужды». Распетое группетто – прекрасно. Но в контексте элегии, преображённой русским духом, группетто – слизь пошлости. Законом аввы Дорофея живут шедевры.

А какое чудо вышло из фигурированной псалмодии в «Грёзах любви» Листа!

Первые шесть звуков псалмодии придают необыкновенную глубину, силу, подлинность. У этой музыки есть слова, и все они в повелительном (лучше бы сказать – в призывательном) наклонении: люби! О какой любви идёт речь? В русском языке для неё одно слово, в греческом было три. Но когда потребовалось говорить о любви духовной и возвышенной: о силе, зовущей к трудам и подвигу, – что было делать грекам? Пришлось принять в греческий язык древнееврейское слово, которое стало звучать как агапе (ἀγάπη).

Аналогичный перенос совершился и в музыкальном языке. Псалмодия, родившись в Церкви (в храме говорят и поют псалмодически, на одном звуке), проникла в светскую музыку. И в Ноктюрн Листа ввела ген духовной собранности и божественной серьёзности<sup>3</sup>.

При переносе церковной псалмодии в оперу родился речитатив – в первой же дошедшей до нас опере «Эвридика» Я. Пери. Слушатели были потрясены новшеством, но божественная высота сюжета о любви, смерти и красоте оправдала его.

В следующем разделе мы увидим связь стиля барокко с церковной музыкой Средневековья, но одновременно – и со светскими опытами XVI века.

А как в Русской цивилизации? Из западного хорала родился русский хорал, свободный и широкий (изумительным примером является хор, заключающий «Пиковую даму» Чайковского). Специфическим источником явился знаменный распев, олицетворение свобод чад Божиих в любви Божией. Без него не помыслить стиля Рахманинова. Сестрой знаменного распева в XVII веке была русская протяж-

<sup>3</sup> У Листа, как и у Бетховена, была неумирающая любовь к далёкой возлюбленной. Долгая история любви завершилась трагически. Возлюбленные шли к венцу, когда от Папы пришёл запрет. Она чуть не сошла с ума, Лист принял сан аббата. Словом «грёзы» Лист, вероятно, хотел подчеркнуть мысль о недостижимости небесной любви в этом мире. Потому не следует вымысливать в него расслабляющий характер безвольной мечтательности. Шедевр пронизан упованием любви бессмертной. И эту мощь, и эту серьёзность надо чувствовать – и так приподнято и вдохновенно исполнять гимн вечного торжества любви.



ная песня, также рождённая духом глубочайшей серьёзности и одновременно свободы в любви Божией.

А языческие напевы? И они наполнились возвышенным евангельским смыслом. «Заклички весны»: их магическое происхождение выдаёт бесконечный повтор кратких мотивов. А в финале Первого фортепианного концерта Чайковского главная партия на мотивах украинской веснянки просит уже не о календарной весне, а о вечной весне Царствия: небесные ответы любви появляются на побочной теме русского характера. Может ли искомое Царство любви не прийти в силе и славе? Кода открывает это вселенское торжество. Русская тема любви начинается с ударом литавр. Неслыханно, но и всепонятно: ибо Царствие Божие рождается из синергии всемогущества любви Божией и жажды человеческой. Закон всеохватной соборности! Такова сила правды – полярной системы координат (святоотеческого круга аввы Дорофея).

Ещё одно подразделение требуется для описания музыки. Синергия едина, но выступает в двух видах.

**Синергия состояния и синергия процесса.** Есть святость, близость Царствию, и есть стяжание святости. «Блаженны нищие духом» – здесь *синергийная высота состояния*, как предстояния. Здесь время снято, хотя понятно, сколько трудов и исканий скрыто за этим блаженством.

«Ищите и обрящите» – а это *синергия процесса*. Она развёртывается во времени как диалог нашей инициальной активности и дарований благодати.

Музыка как временное искусство имеет естественную склонность к синергии процесса. Но в ней важна и синергия состояния. Одной моей японской студентке-пианистке я сказал о духе соль-мажорной прелюдии Рахманинова: «Её трудно ис-

полнить без понимания того, что называется исихазмом. Вы, конечно, не знаете, что это такое...» – «Я знаю», – прервала меня студентка, – это когда не человек молится Богу, а Бог молится в нём». Удивительные бывают японки, знающие то, чего не знают русские и даже православные люди! Малейшее уклонение к самовыражению – и дивный образ благодати Святого Духа покинет музыку.

Музыку барокко невозможно исполнять, как музыку классическую или романтическую. Она струится, но одновременно и пребывает в вечности. Принцип её формы – развёртывание состояния, в котором присутствует вечность.

Как барокко додумалось до такого? А ему предшествовала многовековая история церковной музыки Средневековья. Душа приносит Богу молитвенный труд, свыше приходит чувство присутствия Божия. Усилие предстояния и благодатное чувство близости божественной вечности составляет то единство, которое мы называем синергией состояния.

И как всё изменилось в классико-романтической форме! Когда композиторы Мангеймской школы предклассицизма впервые использовали приём оркестрового *crescendo*, слушатели инстинктивно встали с мест. Какая сила их подняла? Не сама громкость, конечно. Никто ведь не встанет в горении духа при шуме приблизившегося поезда метро! Духовная отвага, охватившая душу сейчас и здесь, – вот что явилось причиной. Состояния до *crescendo* и после него – разительно отличны. От *иконы вечности* мы явно перешли к *картине стяжания высшего*.

Не случайно в это время в психологии и музыке воссияло новое понятие мотива. Значение слова – «движущий». Мотив, в отличие от барочного ядра, – пружинка воли, усилием рвущейся к Небесам

и синергично подхватываемой силой благодати. Неожиданные подхваты мы видим и на более высоких уровнях формы. К примеру, в связующих партиях сонатных форм. Их специфическая энергия хорошо передаётся церковным понятием дерзновения. В отличие от самолюбивой дерзости, дерзновение держится ободрением свыше. Именно по эффекту подхвата мы распознаём сердцем обновление энергии в связующей партии (а на звуковом уровне – часто наблюдаем «стучащий бас», дробление мотивов, толчки модуляционного движения, которое замрёт на преддыкте пред чудом красоты побочной партии).

Черета преобразований составляет суть развития. Оно так же далеко отстоит от развёртывания, как кинематограф – от иконы.

Для понимания развития нужно яснее представить устройство времени бытия.

**Встречная полифония времени.** Общая организация времени описана в моей статье «Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике» [3, с. 30–45]. Сейчас представлю эту идею в максимальной сжатости.

В каждый момент времени, в каждое «сейчас и здесь» (которое может быть секундой, эпохой, эрой) встречаются два потока. Один поток – *время детерминистское*. Второй поток – *время мирозидующее*, приближающееся из будущего, к которому мы синергично тянемся и стяжаем благодатью в настоящем.

Детерминистское время катится из прошлого к настоящему через шестерёнки причин и следствий. Это время энтро-

пийное и мёртвое. Энтропия – мера беспорядка. В соответствии со вторым началом термодинамики материальное время движется в сторону увеличения беспорядка, что противоположно явлению развития. Закона развития в физике не существует, а факт его – налицо. Как объяснить противоречие?

Наука синергетика утверждает: развиваться может только открытая система. Закрытая – не может. Не может развиваться труп человека, бульжник, часовой механизм, всякий автомат<sup>4</sup>. А материя в целом? Если она закрытая система, то действует закон энтропии. Если открытая, – то чему? Открытая тому, что материей не является, что даёт ей направление. Без последней цели сущего невозможно с бесконечной точностью рассчитать фундаментальные законы материи как служебной и управляемой стороны бытия.

Случайность как фактор развития? Но она тоже энтропийна и измеряется строгой математической и тоже детерминистской наукой – теорией вероятности, которая свидетельствует о бесконечно (!) малой вероятности любого чудесного события, тем более развития в целом.

Целесообразность, сообразность цели? Значит, цель где-то есть в сущем и способна направлять процессы в мире?

Из двух великих вопросительных слов: «почему» и «для чего» – только второе позволило царю Берендею воспеть хвалебную песнь «Полна, полна чудес могучая природа!». Почему вода уникальна и ведёт себя не как все жидкости? Таких отличий – 66! Например, она парадоксально

<sup>3</sup> А так называемый «искусственный интеллект»? Он – чуть приоткрытая система, ибо информацию получает от человека. Почему чуть? А он не может общаться с Богом, напрямую получать откровения, не может озаряться истиной, восхищаться красотой, отвечать Ему любовью. Доверить ему социальные отношения – безумие, ибо: ход его цифровых расчётов проверить невозможно. Вне богообщения даже светлейшие ангелы превратились в бесов. Искусственный же интеллект станет бесом искусственным, способным (без злого умысла, но просто заключённой в нем силой самоотлучённости от Бога) наносить человечеству травмы, не совместимые с жизнью и продолжением истории, чем воспользуется антихрист. Для принявших его цифровые печати и управляемых цифровыми деньгами возможность бытия в свете закроется навсегда. Во тьме ада приятного мало. Потому призвание России в начавшееся время жатвы – стать для желающих землёй спасения.



увеличивается в объёме при замерзании. Почему? Отвечая на детерминистский вопрос, физики говорят о не вполне ясных тонкостях водородных связей. Зато зиждательный вопрос «ради чего?» открывает восхитительную картину всепронизывающей целесообразности творения. Если б по примеру других жидкостей вода уменьшалась в объёме и лёд бы тонул, превращая водоёмы в твёрдое тело, то растения и животные в них не были бы довольны.

«Сейчас и здесь» – точка встречи двух потоков времени: энтропийного и зиждущего. А в точке встречи – фундаментальная неопределённость и необходимость выбора: быть ли отражением материи или Божественной жизни? Стать ли Беликовым, «человеком в футляре», или волной восторга, летящей по Вселенной?

А что было до человека, ради которого возможность доброго выбора в открытости богообщения? Как готовилась колыбель для человечества? В какую-то счастливейшую миллисекунду (это скорость химических реакций) из 10 в 23-й степени миллисекунд всего времени Вселенной, в теснейшей близости, возникла масса вещей, притом одновременно (а не с разрывом в годы или километры). Прежде всего – простейшая молекула белка (вероятность – единица, делённая на 10 в минус 240-й степени, что потребовало бы увеличить время существования Вселенной в 10 в 217-й степени раз).

Но белок – не жизнь. Для жизни нужны такие же сложные ДНК, РНК, цитоплазма, в которой идут метаболические процессы энергообмена. А ещё нужна оболочка клетки, дабы компоненты не разошлись, как в море корабли. Заметим, что все компоненты друг без друга абсолютно бессмысленны! Клетка могла возникнуть только сразу.

Целесообразность претворяется в целестремительность с появлением человека с его волей, жаждущей близости вечному Богу.

С начала новой эры, сердцевины человеческой истории, Христос открыл человечеству последнюю цель Творения. Царствие Божие приблизилось! Потоки благодати обильно полились на землю, изменив бытие мира. Каким было ветхое время? «Возвращается ветер на круги своя, всё суета сует, и нет ничего нового под солнцем». И вдруг – ослепительно вспылала эра вечной творимой новизны. И поныне живёт в ней человечество. И ускоряется время. По достижении конца истории исчезнут перегородки между прошлым, настоящим и будущим. Стяжавшие способность жить в Царствии, люди разных веков станут современниками, лучше сказать, «со-вечниками». Настоящее время «сейчас и здесь» – расширится, в мгновении откроется вечность неумирающей новизны, ибо любовь не может не творить.

**Кайрос, время благоприятное.** Промыслительно Новый завет проговорился на греческом языке, а Христос на смущённые слова апостолов, что его хотят видеть какие-то еллыны, ответил пророчеством: «Пришло время прославиться Сыну Человеческому» (прославиться, естественно, не в нашем горделивом смысле).

Греки различали время, олицетворённое Кроносом (у римлян это Сатурн), и время, открывающее перспективы будущего. Его покровителем считался бог Кайрос.

Первое время – материально-энтропийное. Поколения приходят и уходят. Безвозвратно? Всех ли своих детей пожирает время-Сатурн, как на фреске Гойи? Нет, есть иная возможность. Святитель Николай уже почти два тысячелетия помогает миллионам людей. Сонмы святых – свидетельство Царствия Божия, непрестанно умножающегося и ждущего нас.

А другое время у греков было покорно Кайросу, богу счастливого шанса.

Шанс – «сейчас и здесь», но в нём надежда будущего: лучшего, высшего. Изображение Кайроса стояло при выходе на Олимпийский стадион. Какой из участников Олимпийских игр (религиозного действия!) непочтительно прошёл бы мимо? Побеждали те, кто вероятием лучшего будущего принимал его от Кайроса. Об одном бегуне удивлённо говорили, что его ноги не оставляли следов на песке. Не такой ли летящий в красоте бег изображён на амфорах? Никаких судорожных спазмов на лицах. Искали ведь не автомобильной скорости, а вдохновения и восторга. Победители, олимпионики, возводились в сонм небожителей. Гениальные скульпторы создавали их изображения, копии распространялись по метрополии и всем колониям Великой Греции. Интуиция греков удивляет. Но она – как огонёк свечи. Когда взойдет солнце?

«Ныне исполнилось писание сие», – начал свою речь Христос, отложив данную ему для чтения книгу пророка Исаяи. Все взгляды устремились на Читавшего. Громовое «ныне»! Исполнились не только пророчества Библии. Исполнились и надежды всего человечества. Каким оно теперь стало, время-кайрос?

«Се, время (кайрос!) благоприятное», – возглашает Апостол. Какое это время? Время спасения. И сколько длится – мгновение? Нет, теперь оно расширилось, охватило всю Новую Эру вплоть до скончания века. «Сюда и здесь», в настоящее, летит время-кайрос из Царствия Божия, стяжается вероятием, подхваченное благодатью. Вот в каком чудном времени живут святые, гении, вдохновенные исполнители. И нам надо стремиться к тому же.

Синергичное время-кайрос самоподобно на всех масштабных уровнях и во всех своих проявлениях. Последняя цель цезуры, жизни и истории – Царствие Бо-

жие. Огненная цезура в игре музыкальных гениев проникнута вероятием блаженного будущего. Не вспыхнет последняя цель бытия в цезуре – останется она возмутительно мёртвой. Слух отвращается от клеветы на бытие. В чудесном времени развёртывается творческий процесс композитора. Стилиевая эпоха тоже целестремительна. Согласно мысли Новалиса, понять – значит продолжить. Последнюю цель бытия композиторы приближали как могли и как давалось свыше.

Самоподобие времени – для цельности бытия. Без целестремительности цельности нет, начинается регресс, деградация, время становится материальным, детерминистским, скотским, энтропийным, ведёт к безобразиям, в ад.

**Семиотика музыкальной культуры.** Неплодотворно заниматься деталями, не разумея целого. Музыкальная сфера жизни во всех её проявлениях синергична, соборна, ищет красоты, развёртывается в полярной системе координат аввы Дорфея. На сегодняшний день главнейшие компоненты таковы:

Музыкальное произведение	Стиль	Музыкальный язык
	Жанр	

Исполнительское искусство продолжает эту схему в своей области. Произведение раскрывается во множестве интерпретаций, дух стиля и жанра тоже должен ярко обнаруживаться в исполнении. Язык исполнительского мастерства включает в себя базовые навыки (цезура, эмпфаза и иные) и проекции всех элементов музыки. Плох исполнитель, не слышащий, например, тонкости гармонии, начиная с неповторимости каждого тона трезвучия.

Сопряжение речи и языка – универсалия. Мир из одних уникальностей был бы хаосом. Язык, система возможностей, по-



зволяет строить бесконечное число уникальностей наипонятнейшим образом.

На элементы и грамматики музыкального языка распространяются все рассмотренные ранее законы красоты. Если доминанта – лишь винтик, вывинченный из грамматики гармонии, то из этой мертвечины никогда не родится чудо красоты. Но если мы услышим её небостремительную силу, то всё оживает. Без высшего смысла все элементы музыки неминуемо распадутся, как распадается разлагающийся труп. Если же в руках музыканта не винтики, а трепетные мысли Божии, то сами они тут же возжаждут единения, дабы воспеть вдохновенный гимн красоты.

Пусть каждый читатель представит любой элемент музыки этими двумя способами, – и он убедится в правоте приведённых слов. Здесь водораздел между музыкальностью и не-музыкальностью. Музыкальный слух – орган поиска вышней красоты. «Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснётся...» Чуткий слух – синергийный слух.

Здесь ключ и к методу воспитания гениальности во всех без исключения предметах.

Теперь о *стиле* и *жанре*. Откуда эта пара? Субъект жизни, живущий, – неотделим от жизни как условий, обстоятельств и ситуаций жизни. В вальсе Шопена слиты и стиль композитора, и жанр вальса. Но Шопен писал не только вальсы, вальсы же писали также многие композиторы. Потому и теория может обе категории мыслить раздельно.

О стиле, даруемом свыше, мы уже говорили. А жанр? Он тоже дар Неба?

Он тоже подчиняется законам семиотики красоты. Небезразлично он запечатлевает в себе условия и ситуации жизни. Нет, их нужно прожить достойно. Жанр вбирает в себя эту последнюю цель

и мудрость жизни. Именно потому столь могущественным и вдохновляющим образом действуют на нас жанровые особенности музыки.

Возьмём марш. Раньше ходили под пение хорала, молитвенной хоровой песни. Собранность и соборность передалась маршу. Ради чёткости строевого шага добавился пунктирный ритм, акцентирование сильных долей.

Но марш – не для ног. Он для сердца. Вот Марш гвардейцев-миномётчиков С. Чернецкого. С ним у меня связан поучительный случай. В Хабаровской епархии попросили меня выступить перед ветеранами Великой Отечественной войны. Увидел перед собой в основном старушек (они долговечнее стариков). Спросил их: что такое удаль? Это ведь не просто смелость, не просто храбрость, которая может быть хмурой и со стиснутыми зубами. Пришли к выводу: удаль – весёлое бесстрашие перед лицом смерти. А как его выразить? Ну, конечно, марш с его силой решимости и отвагой в звучании меди – обязательная основа. Но как сделать её весёлой? А надо подбавить танцевальности, в которой всегда энергия свободы и восторга. А что такое мужественность? Ведь не мускулы же! – как и пословица иронизирует: молодец против овец, а против молодца – сам овца. Что же позволяет выстоять перед превосходящей мощью противника? Только любовь. Как её выразить? А для неё – песня. «Но и любовь мелодия». И вот что делает Чернецкий, ученик полифониста Танеева: при повторении удалой темы контрапунктом идёт знаменитая мелодия «Катюши». Вот он, истинный источник мужества – любовь. Ошеломительно! А можно ли начать марш без вступления – призвания свыше? Тоже невозможно.

После того как мы разобрали и прослушали марш, произошло чудо: вместо ветхих старушек передо мной сидели

девушки 17–18 лет, с раскрасневшимися щеками, с горящими глазами. Ведь те годы великой войны были для них лучшими годами их жизни. После Марша мне было легко перейти на «Сечу при Керженце» и иные шедевры.

Если человек создан на вырост (к Царствию Божию), то на вырост и его культура. На вырост и жанры. Музыканты вдумываются, вслушиваются в них. Тогда они обновляются. Освежающая сила приходит из будущего. Аристотель назвал это энтелехией. В буквальном переводе его неологизм – «вцеленность»: цель, ставшая сущностью. В христианстве это тождество напоено беспредельностью. Последняя цель бытия есть его сущность. Вот почему симфония, соната и иные жанры могут исторически развиваться. А энтропийное время сопряжено с дегенеративными процессами. Кантаты Баха и кантаты во славу труда или КПСС... В советское время это был едва ли не центральный жанр, но он был гробом красоты.

То же нужно сказать о жанровых интонациях и жанровых началах, которые можно комбинировать в конкретных произведениях. Если исполнитель не чувствует энтелехии танца, псалмодии, хорала – они мертвеют. Оживают же от прикосновения вечности.

\* \* \*

Что сказать в заключение? Синергичная семиотика красоты способна стать объединяющей силой для музыковедения. На правах общей науки она сродняет все разделы теории и жаждет пролиться в педагогику. Как научить тому, чему научить невозможно? Надо подвести учащихся к творящему Духу красоты, и тогда он сам примется воспитывать ученика денно и нощно. Без того останется мёртвой педагогике «учить искусству изготовления скелетов» (это слова Бетховена) или подражать пушкинскому Сальери: «Музыку я разъял, как труп». Труп разлагается без живительного духа красоты. А кто или что мешает изучать все элементы музыкальной речи, законы синтаксиса и формы, полифонии, метра, теории жанров и стилей и прочее и прочее – с точки зрения красоты?

Раньше мешала диктатура материи, служебной и управляемой стороны бытия. А сейчас время особое. Наша страна, став изменницей духу, либо исчезнет, а с ней и мир, либо возродится вместе с воскрешающей силой святого духа красоты на благо всей земли.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баррозу Ж.М. На пути к добровольному партнерству // Цивилизация, притворяющаяся страной. Ведущие западные аналитики о России / ред. А.А. Сушенцов. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
2. Иеромонах Р. (Роман Матюшин). Без Бога нация – толпа. Православная Страничка // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/2009/07/28/6351> (дата обращения: 01.06.2023).
3. Медушевский В.В. Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике // Художественное образование и наука. 2023, № 1 (34). С. 30–45. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Wave-particle-duality-in-pedagogy/> (дата обращения: 01.06.2023).
4. Медушевский В.В. Слуховой анализ в изучении музыкальной формы // URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Auditory-analysis-and-structure/> (дата обращения: 01.06.2023).
5. Медушевский В.В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2 / под ред. М.Л. Мугинштейна. Свердловск: Уральский университет, 1991. С. 44–56.
6. Ремарк Э.М. Триумфальная арка. М.: АСТ, 1999. 640 с.
7. Цензорин. Книга о дне рождения // Вестник древней истории. 1986, № 3. С. 224–237.

Об авторе:

**Медушевский Вячеслав Вячеславович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0951-1838**, [vmedu@mail.ru](mailto:vmedu@mail.ru)

## REFERENCES

1. Barrozu Zh.M. Na puti k dobrovol'nomu partnerstv [Towards a Voluntary Partnership]. *Tsivilizatsiya, pritvoryayushchayasya stranoy. Vedushchie zapadnye analitiki o Rossii* [Civilisation Pretending to Be a Country. Leading Western Analysts About Russia]. Edited by A.A. Sushentsov. Moscow: Eksmo, 2016. 384 p.
2. Ieromonakh R. (Roman Matyushin). Bez Boga natsiya – tolpa. Pravoslavnaya Stranichka [Without God the Nation Is a Crowd. Orthodox Page]. *Stikhi.ru* [Poems.ru]. URL: <https://stihi.ru/2009/07/28/6351> (01.06.2023).
3. Medushevskiy V.V. Korpuskulyarno-volnovoy dualizm v pedagogike [Corpuscular-Wave Dualism in Pedagogy]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2023, No. 1 (34), pp. 30–45. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Wave-particle-duality-in-pedagogy/> (01.06.2023).
4. Medushevskiy V.V. *Slukhvoy analiz v izuchenii muzykal'noy formy* [Auditory Analysis in the Study of Musical Form]. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Auditory-analysis-and-structure/> (01.06.2023).
5. Medushevskiy V.V. Fantaziya v kul'ture i muzyke [Fantasy in Culture and Music]. *Muzyka. Kul'tura. Chelovek. Vypusk 2* [Music. Culture. Man. Issue 2]. Edited by M.L. Muginshtein. Sverdlovsk: Ural'skiy universitet, 1991, pp. 44–56.
6. Remark E.M. *Triumfal'naya arka* [The Arc de Triomphe]. Moscow: AST, 1999. 640 p.
7. Tsenzorin. Kniga o dne rozhdeniya [Book About the Birthday]. *Vestnik drevney istorii* [Bulletin of ancient history]. 1986, No. 3, pp. 224–237.

About the author:

**Vyacheslav V. Medushevsky**, DrSci (Arts), Professor at the Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0951-1838**, [vmedu@mail.ru](mailto:vmedu@mail.ru)





**Л.Л. САБАНЕЕВ**

*г. Москва, Россия*

## **Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей»**

Представленный в данном выпуске очерк Л.Л. Сабанеева (1916 г.), посвящённый проблеме цветного слуха А.Н. Скрябина [9], продолжает серию опубликованных в журнале «Проблемы музыкальной науки» работ исследователя, ставших раритетными [2, 3, 4, 10], в том числе о творчестве и художественном методе композитора [7, 8].

Сабанеев делает акцент на поэме «Прометей», где, по замыслу Скрябина, «симфония светов <...> должна была <...> сопутствовать симфонии звуков <...> и, усиливая впечатления гармонии, играть роль как бы огромного “психологического резонатора” к впечатлению смены гармоний». Скрябинские ассоциации с цветом рассматриваются на уровне звука, гармонии, тональности. Сопоставление с цветовым восприятием тональностей Н.А. Римского-Корсакова приводит исследователя к заключению о субъективности ассоциаций, что подтверждается таблицей. При этом Сабанеев отмечает отсутствие объяснений по поводу цветовых различий между энгармонически равными диэзными и бемольными тональностями, выявляет разнообразные неточности, схематизм обозначений в партии “Luce” (поэма «Прометей»), обусловленные чрезвычайной сложностью задачи. Он пишет: «Как ясно из предыдущего, всё это было пока лишь один огромный эскиз – недоговорённая блестящая мысль». В целом же проблема синестезии как особого качества музыкального восприятия со всеми её proetcontra, поднятая Сабанеевым на страницах его работ [1, 5, 6], стала в значительной степени импульсом для разнообразных научных исследований музыковедов, физиков, физиологов, психологов и т.д. вплоть до наших дней.

В публикуемом тексте сохранены особенности стилистики оригинала и авторские знаки. Однако орфография дана в соответствии с правилами современного русского языка.

**Ключевые слова:** Скрябин, цветной слух, синопсия, тональность, энгармонизм, «Прометей», Римский-Корсаков.

*Для цитирования / For citation:* Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 22–30. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.022-030. EDN: OKJAWO.



LEONID L. SABANEEV

*Moscow, Russia*

## Scryabin and the Phenomenon of Color Hearing in Connection with the Light Symphony "Prometheus"

The essay by L.L. Sabaneev (1916), dedicated to the problem of color hearing by A.N. Scriabin [9], continues a series of works by the researcher published in the journal "Problems of Musical Science", which have become rare [2, 3, 4, 10], including those about the composer's creative work and artistic method [7, 8]. Sabaneev focuses on the poem "Prometheus", where, according to Scriabin's plan, "the symphony of lights <...> had to <...> accompany the symphony of sounds <...> and, enhancing the harmony impressions, play the role of a kind of huge 'psychological resonator' to the impression of changing harmonies". Scriabin's associations with color are considered at the level of sound, harmony, tonality. Comparison with color perception of tonalities by N.A. Rimsky-Korsakov leads the researcher to the conclusion about the subjectivity of associations, which is confirmed by the table. At the same time, Sabaneev notes the lack of explanations about the color differences between the enharmonic equal sharp and flat keys, reveals various inaccuracies, schematization of notation in the part "Luce" (the poem "Prometheus"), due to the extreme complexity of the task. He writes: "as is clear from the previous one, all this was so far only one huge sketch – an unfinished brilliant idea." On the whole, the problem of synesthesia as a special quality of musical perception, with all its pro et contra, raised by Sabaneev on the pages of his works [1, 5, 6], has largely become an impetus for various scientific studies of musicologists, physicists, physiologists, psychologists, etc. up to our days.

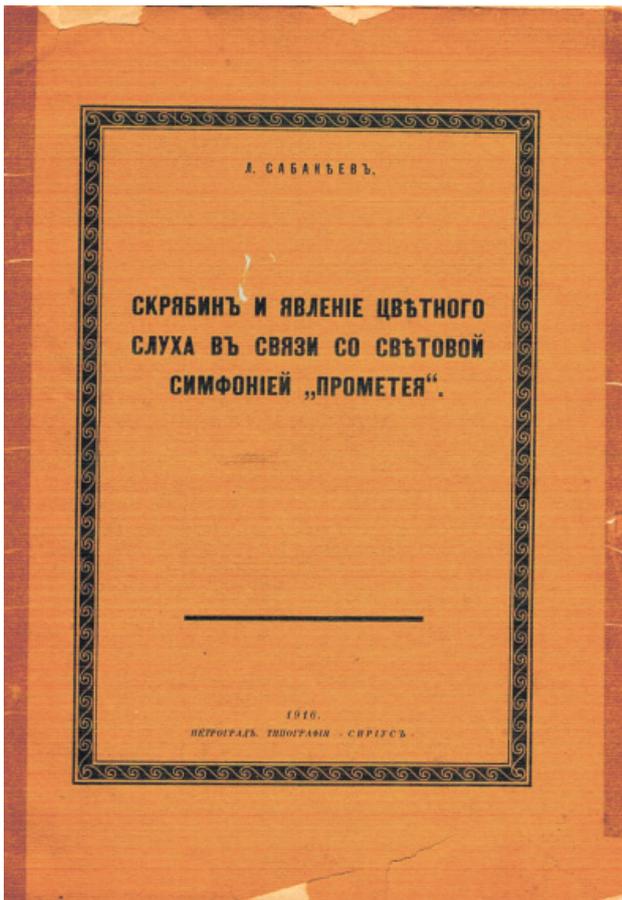
The published text retains the style of the original and copyright marks. But spelling is given in accordance with the rules of the modern Russian language.

**Keywords:** Scriabin, color hearing, synopsia, tonality, anharmonism, "Prometheus", Rimsky-Korsakov.

**В** этой небольшой статье я коснусь интересного явления синопсии, или «цветного слуха» – явления, встречающегося вовсе не так редко у музыкантов с чутким воображением и с хорошо развитым слухом и, между прочим, в сильной степени развитого у покойного А.Н. Скрябина. Самое явление заключается в присутствии у лиц, этим феноменом обладающих – определённых, строго координированных ассоциаций между звуками и цветами; разные звуки или звуковые комплексы представляются им «окрашенными» в строго определённые цвета.

Такого рода цветным слухом обладали многие из видных музыкантов: история сохранила нам упоминание имён Листа, Берлиоза, Римского-Корсакова, причём интересные данные о явлении синопсии у последнего сообщены были в своё время г. Ястребцевым.

Это плохо исследованное явление долгое время относилось к сфере субъективности, к сфере тех тёмных и плохо осознанных ассоциаций, о которых многие даже не считали нужным упоминать. Тем не менее, и оно стало объектом и достоянием научного исследования. Наука,



заявившись исследованием явления синопсии, констатировала ряд интересных фактов, в том числе и тот, что только часть этих явлений может быть объяснена случайными, «житейскими» – так сказать – ассоциациями, и что в основе явления лежит действительная, органическая связь между восприятиями света и звука; современная физиология констатирует, что раздражения одного какого-либо нервного окончания ведут за собою раздражения ряда иных, относящихся к сфере иных чувств – и что эта передача только в некоторых случаях совершается через центральную нервную систему. Таким образом, слуховые впечатления всегда должны сопровождаться более или менее яркими, более или менее осознанными зрительными образами.

Самое явление имеет много степеней развития – от смутных, еле сознаваемых ассоциаций между высотой тона и силою

света и до полной картины цветной синопсии, как она нам рисуется в представлениях Римского-Корсакова и Скрябина. Прimitивная стадия синопсии заключается именно в ассоциациях высоты звука с силою света: мы привыкли соединять с высокими звуками представление о ярком свете, с низкими звуками – идею мрака и сумерек. Эти ассоциации чрезвычайно распространены и давно служили тем фоном, на котором развёртывались иллюстративные качества музыки в применениях её к драматическому искусству – в операх.

Более уже тонкая степень синопсии выражается в ассоциациях определённой «цветности» со звуками. При этом замечательно то, что у большинства – не отдельные звуки ассоциируются с цветами, а комплексы звуков – гармонии и даже тональности, хотя последние, главным образом, отражённые в своей основной, тональной гармонии. Для развития подобной степени синопсии уже требуется наличие абсолютного слуха, т. е. способности схватывать и сознать абсолютную высоту звука на слух.

Я коснусь подробно явления синопсии у А.Н. Скрябина, ибо оно ему послужило даже для эстетических целей, – именно для создания его идеи симфонии светов, которая должна была, по его мысли, сопутствовать симфонии звуков в поэме «Прометей» и, усиливая впечатления гармонии, играть роль как бы огромного «психологического резонатора» к впечатлению смены гармоний.

Сам А.Н. рассказывал мне, что первоначально у него являлись цветовые ассоциации только немногих тональностей, но зато эти ассоциации были очень яркие и определённые, исключали всякую возможность колебаний. Так – с тональностью D он ассоциировал очень определённо жёлтый цвет (также, как и Н. Римский-Корсаков, о синопсии которого Скрябин, между прочим, раньше ничего



не знал; после взаимного обмена мыслями по этому вопросу оба композитора убедились как в повторности этого явления, так и в случаях совпадения ассоциаций). Так же определён тоналность *Fis* представлялась А.Н. Скрябину глубоко-синюю, а тоналность *F* – красною.

После углубления и стремления, уже несколько искусственного, вызывать в себе ассоциации на прочие тоналности – А. Скрябин нашёл цветовые отзвуки и на другие, хотя не на все в равно яркой мере. Более конкретно представлялись ему тон *E* – голубым и *H* – бледно-синеватым (лунным); также неопределён был цвет бемольных тоналностей *Es*, *B*, *As*, про которые он говорил только, что видит их несколько «металлическими», с характерным «стальным» блеском.

Уже значительно позднее, после осознания цветности этих тонов – Скрябину

удалось расположить в систему все свои ассоциации, причём он сперва заметил, что «родственным тоналностям» соответствуют родственные по окраске цвета, что и было естественно. Но в то время как родство цветов идёт в порядке спектра, родство тоналностей идёт по линии наибольшего гармонического родства, т.е. по квинтовому кругу. Заметив эту закономерность, Скрябин нашёл те не хватавшие ему звенья гаммы цветозвукового соответствия и должен был и внутренне согласиться, что он прав в своей теоретической предпосылке. Другими словами, он стал искать в глубине своих представлений тех ассоциаций, которые вытекали по его теории, и убедился, что вызвать их не трудно. В окончательном виде синопсия Скрябина может быть представлена в следующей таблице-схеме:

С . . красный	<i>Fis</i> . . синий
G . . оранжевый	<i>Des</i> . . фиолетовый
D . . жёлтый	<i>As</i> . . пурпурово-фиолетовый
A . . зелёный	<i>Es</i> . . металлические цвета
E . . голубой	<i>B</i> . . с блеском
H . . синий-бледный (лунный)	<i>F</i> . . красный

Синопсия этой таблицы касается исключительно «мажорных тоналностей»; что же до минорных, то Скрябин их приводил к мажорным, считая минор – эквивалентным «параллельному» мажору, т. е. рассматривая тоналное минорное трезвучие как трезвучие шестой ступени соответствующего мажора.

Эта таблица вызывает различные соображения, помимо тех, которые высказыва-

лись относительно её самим Скрябиным. Прежде всего, напрашивается сравнение с синоптической таблицей другого композитора, оставившего нам подобное же свидетельство – с синопсией Римского-Корсакова. В следующей таблице я привожу синопсические ассоциации Римского-Корсакова, а для наглядности рядом выписываю и таблицу Скрябина:

	Римский-Корсаков	Скрябин		Римский-Корсаков	Скрябин
C	белый	красный	Dis	темноватый	-
G	коричневато-золотистый	оранжевый	As	серо-фиолетовый	пурпурово-фиолетовый
D	жёлтый	жёлтый	Es	тёмно-серо-синеватый	стальной
A	розовый, ясный	зелёный	B	темноватый	стальной
E	синий, блестящий	голубой	F	зелёный	красный
<i>Fis</i>	серовато-зеленоватый	синий			

Минорные тональности, по Римско-Му-Корсакову, окрашены так же, как «одноимённый» мажор, но имеют окраску более тусклую, погашенную, белесоватую. В этом – тоже различие взглядов этих двух композиторов.

Сравнивая обе синопсии, мы видим, что сходство простирается на сравнительно незначительную часть тональностей, на тональности *D*, *E*, *Es*. Бóльшая часть тональностей в представлении того и другого очень различно ассоциируется со светом. Опрос, мною произведённый, ряда лиц, обладающих в большей или меньшей степени той же способностью, убедил меня, что субъективные колебания настолько различны, что легко потерять всякую уверенность в закономерности самого явления. Я отмечу более «непосредственное», без всякой теоретичности, воззрение Римского-Корсакова, который, очевидно, просто старался дать себе отчёт в этой смутной области ощущений, и некоторую «теоретичность», «предвзятость» Скрябина, который явно искал и даже нашёл искомую закономерность. Его принцип – родственными тональностям соответствуют родственные цвета, без сомнения, – справедлив, но вообще в этом явлении много таких нюансов, которые сильно запутывают положение.

Начну с того, что по личным моим и по скрябинским ассоциациям энгармонические изменения тональностей оказываются разно окрашенными, – это инстинктивно ощущается музыкантами, когда они пишут какую-нибудь пьесу непременно в “dis-moll” а не в “es-moll”. Различие иногда очень ярко и резко. Отмечу, что по мере удаления к концу спектра от красного цвета – окраска соответствующих дизезных тональностей становится менее определённой – в это же время соответствующие, по скрябинским ассоци-

ациям, цвета спектра пробегают ультрафиолетовую область, которая глазом не ощущается. Та же картина наблюдается при бемольных тональностях, которым соответствует ультракрасная часть спектра, причём эти тональности, по Скрябину, представляются с «металлическим блеском», но самый цвет их неопределён.

Плохо выясненным является вопрос об абсолютной высоте этих тональностей. Это вопрос настолько серьёзный, что может разрушить всю стройную архитектуру скрябинских построений. Нетрудно видеть, что в скрябинскую скалу [гамму] входят далеко не все звуки, а только темперованный звукоряд из 12-ти нот. Где же все прочие тональности, и какая их окраска? Как отражается на изменении окраски минимальное смещение тональности (например, на комму или иные части полутона)? Ведь эти, так сказать, географически и акустически более близкие тональности – тональности рядом лежащие – с музыкальной стороны самые удалённые друг от друга. Если они выражаются очень различно, что должно быть по Скрябину (напр[имер], *H* – синий с бледным оттенком, а рядом лежащий *Ces* – по Скрябину же – какой-то неопределённо тёмный – металлический) – если так, то где же пределы, переходы от одного к другому, где, наконец, тот идеальный слух, который фиксирует высоту звука на математической точке и «чувствует» её смещение на минимальное расстояние? Всё это – трудно понять. Когда я говорил об этих вопросах Скрябину – он обычно указывал только на то, что параллелизм плана звукового и светового должен быть неполным, что различие неминуемо, но не мог мне объяснить кардинального вопроса, какого цвета будет тональность, помещающаяся ровно между *C* и, напр[имер], *Cis*. Остаётся предположить, что в этом плане



ассоциаций мы пока имеем дело только с «привычными» тональностями, с тональностями темперованного звукоряда, что о прочих ассоциациях мы ничего не можем сказать, что мы с ними незнакомы, как плохо знакомы и с самими звуками, которые их должны вызывать.

По-видимому, с более сложными гармоническими комплексами, с трудом укладывающимися в понятие тональности – а таковы были все гармонии «Прометея» – Скрябин тоже ассоциировал определённые представления. Это было ясно из его слов, когда он очень определённо указывал, какой цвет ему нужен был в данном месте при исполнении его поэмы «Прометей». В некоторых местах его «видение» было очень ярко, в других – менее и даже вовсе смутно, он сам говорил, что в некоторых местах он затруднялся описать цвет гармонии. В сущности, его синоптическая таблица и его гармонии «Прометея» имеют очень мало между собой общего, ибо гармонии его лежат в совершенно ином плане, чем простые трезвучия, родившие идею ладов и тональностей. Чтобы избежать пробелов, которые неминуемо должны были произойти в световой симфонии (её вернее назвать «световым резонатором») в тех пунктах, где цветовые ассоциации ему изменяли, — он принуждён был прибегнуть к чисто теоретическому «построению» цветов, руководясь своей таблицей. Все те обозначения, которыми он фиксировал (или думал, что фиксировал) своё цветовое видение в «Прометее» и которые помещены в строчке партитуры, обозначенной *Luce*, всё это – механически построенная система обозначений, которая делается окончательно неопределённой, если вспомнить, что в самой партитуре Скрябин не дал ключа к своему обозначению и вовсе не раскрывал тайн символов тех нот, которые стоят в этой

строчке. Что такое “С”, “D” и т. д.? – всё это ясно только тем, кому он рассказывал про своё цветовое видение. Он нередко говорил мне, что вовсе не может поручиться за то, что составленные по этой строчке – в связи с явлением синопсии у него лично, т. е. по выше написанной таблице – цвета будут сколько-нибудь соответствовать его внутреннему видению, кроме некоторых более простых моментов, и отчасти эта неуверенность заставила его не раскрывать тайн символов этой строчки, – сделать её, так сказать, сакраментальной.

Я более подробно коснусь выполнения им этой идеи световой «симфонии» в «Прометее». Я, думаю, не ошибусь, сказав, что много в этой симфонии и вообще в этой идее было Скрябиным недостаточно продумано, выполнено схематично и потому не завершено. Начиная с указанного уже пробела в самом процессе «видения» и связанного с ним схематизма выполнения обозначений, он допускает в ней много чисто физических, оптических, так сказать, ошибок. Если мы рассмотрим строчку “*Luce*” в партитуре, то заметим, что она почти всё время написана в «два голоса». Один из этих голосов почти всё время идёт «в унисон» с басом музыкальной симфонии, очевидно фиксируя гармонический план. Другой же голос движется медленнее и описывает, с немногими отклонениями, «целотонную гамму» *Fis–As–C–D–E–Fis*. Только в одном месте трёхголосный склад появляется на месте двухголосного, именно на странице 45, когда три соединённых фигурации в оркестре и дают ф.-п. [фортепиано] картину совмещения трёх тональностей. При этих странствованиях светов по строчке “*Luce*” есть несколько моментов, когда они оказываются друг к другу дополнительными и дают, неожиданно для автора, белый свет, что явно не входит в его расчёты, так

как он сам говорил мне, что белый, ослепительный притом, свет должен был быть только раз – именно на стр. 67 партитуры, в кульминационном пункте. Очевидно – это результат той механичности, с которой составлялась строчка.

В осуществлении этого параллелизма я укажу на некоторую небрежность, которая допущена автором в партитуре и внешним образом запечатлена в том, что совершенно аналогичные моменты партитуры разно выражаются в световой строчке, – иногда она более педантично следует изгибам музыкальной гармонии, иногда менее.

Самый ход светов выражал у Скрябина известную отвлечённую идею – падение Духа в материю и обратный процесс. Поэтому цвета у него переходят от «духовных» – синего (цвета разума, как он определял) к материальным – красному; в то же время гармонии, следуя этому же ходу, описывают путь от “*Fis*” к “*C*”. В начале поэмы Скрябин представлял себе сине-лиловато-сероватый сумрак на фоне мистической гармонии, затем из этого сумрака выяснялась яркая синяя окраска – при теме разума (стр. 5). В кровожадном моменте окончательного падения Духа в материю (стр. 24) он предполагал багровый мрачный свет с кровавыми вспыхами; наконец, в кульминационном пункте (стр. 67) он воображал ослепительный белый луч, который появляется при звуках темы воли и заполняет всю залу ослепительно-белым светом (у него же в строчке написан ряд светов, в том числе ни разу нет белого, как результата смешения дополнительных). Неясным представлялась также сама форма осуществления этой симфонии светов. По мысли Скрябина, весь зал должен был заполняться волнами света данной окраски, причём весь воздух должен был быть пропитан светом – задача плохо реализуемая, ибо мы можем физически до-

стигнуть только «освещения» предметов данными цветами. Самая интенсивность светов должна была меняться от еле ощущаемого сумрака до ослепительного света. В некоторых местах, когда в оркестре и в партии ф.-п. появляются «огненные», взлётные фигурации – он воображал огненные языки, заполняющие залу мерцанием и переменными светом.

Как ясно из предыдущего, всё это было пока лишь один огромный эскиз – недоговорённая блестящая мысль. Композитору не хватало ни средств, ни, может быть, и зрительной интуиции для того, чтобы действительно создать это новое световое произведение; быть может, причина лежала и в самой идее световой симфонии как таковой, как симфонии только светов, но не форм. Зрительное впечатление должно быть использовано полностью при создании из него произведения искусства. Так же, как нельзя, например, создать симфонии звуков, игнорируя высоту их или ритм, так нельзя и создать симфонии светов, игнорируя форму. Зрительное впечатление требует не только светов, но и форм, иначе светам не на что проектироваться, и весь замысел получает колорит оторванности и абстрактности... Стихия формы была забыта Скрябиным; если бы он о ней вспомнил, то его световая симфония видоизменилась бы во что-нибудь вроде движущейся живописи, симфонии красок и форм – быть может, живописи не в обычном смысле слова, живописи иррациональной, грёзы о видениях, но всё же не в голую смену одних красок. По-видимому, Скрябин сознавал известный пробел в этом деле; поэтому он и не настаивал на этой световой симфонии и с лёгкостью соглашался на исполнение «Прометея» без партии света, чего бы не могло быть, если бы этот свет был интегральной частью произведения. Эта симфония была



и осталась не воплощенной (если не считать опыта, произведённого в Америке и, по-видимому, очень приблизительно соответствовавшего тому, чего хотел Скрябин), но и будучи реализована, она едва ли смо-

жет быть чем-либо иным, кроме как психологическим или, вернее, психофизиологическим резонатором, усиливающим магическое воздействие гармоний и их смен.

Л. Сабанеев

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
2. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 40–51.
3. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, №1. С. 54–61.
4. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 3 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 41–51.
5. Сабанеев Л.Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9, 29 янв. С. 196–200.
6. Сабанеев Л.Л. «Прометей» // Музыка. 1911. № 13, 26 февр. С. 287–294;
7. Sabanejew L. «Prometheus» von Skrjabin // Der Blaue Reiter. Munchen, 1912. S. 57–68.
8. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 47–57.
9. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 28–41.
10. Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей». Петроград: Сириус, 2016. 7 с.
11. Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 1. С. 43–54.

*Об авторе:*

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

## REFERENCES

1. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, 1925.
2. Sabaneev L.L. KlodDebyussi. Chast' 1 [Claude Debussy. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 4, pp. 40–51.
3. Sabaneev L.L. KlodDebyussi. Chast' 2 [Claude Debussy. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 1, pp. 54–61.
4. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 3 [Claude Debussy. Part 3]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 2, pp. 41–51.
5. Sabaneev L.L. O zvuko-tsvetovom sootvetstvii [About Sound and Colour Correspondence]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 9, 29 January, pp. 196–200.
6. Sabaneev L.L. «Prometey» [“Prometheus”]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 13, 26 February, pp. 287–294.
7. Sabanejew L. «Prometheus» von Skrjabin. *Der Blaue Reiter*. Munchen, 1912. S. 57–68.

8. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 1 [Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Embodiment. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 3, pp. 47–57.

9. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 2 [Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Embodiment. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4, pp. 28–41.

10. Sabaneev L.L. Skryabin iyavlenietsvetnogoslukha v svyazi so svetovoy simfoniey «Prometeya» [Scriabin and the Phenomenon of Colour Hearing in Connection with the Light Symphony “Prometheus”]. Petrograd: Sirius, 2016. 7 p.

11. Sabaneev L.L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 1, pp. 43–54.

*About the authors:*

**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.

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





**А.Л. БАЛАЦКАЯ**

*Российская государственная специализированная  
академия искусств, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-1792-3069*

**Юлий Эдуардович Конюс – педагог**

Публикация посвящена педагогической деятельности Юлия Эдуардовича Конюса, выдающегося скрипача, выпускника Московской консерватории, автора известного Концерта для скрипки. Истории известно покровительственное отношение к нему П.И. Чайковского, С.И. Танеева и И.В. Гржимали.

В настоящей статье впервые поэтапно реконструирована деятельность Ю.Э. Конюса-педагога. Изучение архивных документов и авторитетных источников позволяет выявить значительное количество ранее неизвестных фактов. Их совокупность определяет педагогический профиль как один из ведущих в творчестве Юлия Эдуардовича.

Целью статьи является расширение представлений о работе Ю.Э. Конюса на учебном поприще, поскольку эта сторона его творчества до сегодняшнего дня всё ещё остаётся в тени деятельности выдающихся скрипичных педагогов дореволюционной России и СССР. Отмечается, что практически все произведения Конюса, способные расширить педагогический репертуар, после его смерти были забыты, так как не были изданы. Вместе с тем педагогическое наследие Конюса не потеряло своей актуальности. Оно может стать полезным дидактическим материалом в освоении всех трудностей, с которыми встречаются юные скрипачи на пути к исполнительскому совершенству.

Ключевые слова: Ю.Э. Конюс, скрипичное искусство, скрипичная педагогика, Московская консерватория, Русская консерватория в Париже.

*Для цитирования / For citation:* Балацкая А.Л. Юлий Эдуардович Конюс – педагог // Проблемы музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 31–40. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.031-040. EDN: PGSZIM.

**ANASTASIYA L. BALATSKAYA**

*Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-1792-3069*

**Jules Conus, a Teacher**

This publication is dedicated to the teaching activities of J.E. Conus, an outstanding violinist, graduate of the Moscow Conservatory, author of the famous Violin Concerto. The history knows the patronizing attitude of P.I. Tchaikovsky and such teachers as S.I. Taneev and I.V. Grzhimali to him.

This article is the first step-by-step reconstruction of the J.E. Conus' pedagogical activity. The study of archival documents and authoritative sources gives the possibility to reveal a significant number of previously unknown facts. Their totality defines the pedagogical profile as one of the key

in the Jules Eduardovich's creative work.

The aim of this article is to broaden the idea of J.E. Conus' work in the educational field as far as this range of his activity up to now has remained in the shadow of outstanding violin teachers in pre-revolutionary Russia and the USSR. The article notes that almost all of Conus' works, capable to expand the pedagogical repertoire, after his death were forgotten as they were not published.

At the same time Conus' pedagogical legacy has not lost its relevance. It can become a useful teaching material in mastering all the difficulties that young violinists encounter on the way to performing perfection.

**Keywords:** J.E. Conus, violin art, violin pedagogy, Moscow Conservatory, Russian Conservatory in Paris.

**Ю**лий Эдуардович Конюс (1869–1942) – представитель уникальной, невероятно одарённой династии. Ко времени рождения музыканта в 1869 году её представители уже успели проявить свои таланты в различных областях общественной деятельности, а также на поприще педагогического искусства. Дед Ю.Э. Конюса, Константин-Леопольд Конюс, по праву считающийся родоначальником династии, – преподаватель французского языка, – был также «в равной мере сведущ и в музыке (как квартетист играл на альте, инструментовал для оркестра), и в естественных науках» [6, с. 232]. Его сын, Эдуард Константинович Конюс (1827–1902), начал свой творческий путь как пианист-виртуоз, а с 1856 года состоял на службе учителем музыки в Московском институте ордена Св. Екатерины. Воспитанницы Эдуарда Константиновича демонстрировали высокий уровень владения инструментом, выступали со сложным репертуаром [8, с. 348].

В семье Э.К. Конюса было семеро детей, пятеро (!) из которых связали себя с педагогической деятельностью. Наиболее ярко таланты династии Конюсов проявились у троих сыновей Эдуарда Константиновича – Георгия, Юлия и Льва. Каж-

дый из них оставил яркий след в истории русской музыкальной культуры<sup>1</sup>.

Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) известен современным музыкантам не только как композитор, но и как создатель теории метротектонизма и педагог, из класса которого вышли такие выдающиеся деятели искусства, как Р.М. Глиэр и А.Ф. Гедике, И.В. Способин и С.Н. Василенко и др. Он начинал своё обучение в стенах Московской консерватории как пианист, однако, серьёзно переиграв руки, перевёлся в специальный класс композиции, обучение по которому окончил в 1899 году. В разное время Георгий Эдуардович преподавал в стенах *alma mater*, училища ордена Св. Екатерины, Мариинском институте, Музыкально-драматическом училище при Московском отделении ИРМО, в Саратовской консерватории, впоследствии став её директором. Перу Г.Э. Конюса принадлежит перевод с французского языка «Руководства к практическому изучению инструментовки» Э. Гиро (1892), а также ряд учебных пособий, среди которых «Сборник задач, упражнений и вопросов (1001) для практического изучения элементарной теории музыки» (1892), «Краткое пособие к изучению инструментовки» (1893) и др. [7, с. 332–334].

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [7, с. 332–334].



Лев Эдуардович Конюс (1873–1944) окончил Московскую консерваторию сразу по двум направлениям: в 1891 году – по классу специального фортепиано у профессора П.А. Пабста и в 1892 году – по классу свободного сочинения у А.С. Аренского. За особые успехи в учёбе был награждён большой серебряной медалью. Делом своей жизни Лев Эдуардович выбрал преподавание игры на фортепиано. Его педагогический путь начался в училище ордена Св. Екатерины в 1893 году, где за отличную службу он был удостоен ордена Св. Станислава III степени. В 1901 году Л.Э. Конюс открыл частную школу, в которой в разные годы трудились его родственники<sup>2</sup>, а также Н.К. Метнер, С.М. Козолупов. С 1914 по 1920 год деятельность Льва Эдуардовича связана с Московской консерваторией. В 1920-е годы вместе с семьёй он выехал в Париж, где преподавал в Русской консерватории, в открытии которой принимал деятельное участие, и в парижской *École normale* по приглашению Исидора Филиппа<sup>3</sup>. Среди известных учеников Л.Э. Конюса – О.Н. Конюс и С.В. Евсеев (Россия), Нина Милкина и О. Декарри (Франция) и др.

В 1935 году Л.Э. Конюс переехал в США, где до самой смерти в 1944 году возглавлял фортепианную кафедру. Закономерным итогом полувековой деятельности Льва Эдуардовича явился учебник «Основы фортепианной техники» (“Fundamentals of Piano Technique”) [12], написанный совместно с женой Ольгой Николаевной. К сожалению, этот труд практически неизвестен в России, в то время как пользуется значительной попу-

лярностью в США, о чём свидетельствуют его многократные переиздания.

*Целью статьи* является расширение представлений о творческой деятельности Ю.Э. Конюса на педагогическом поприще, которая на сегодняшний день остаётся недостаточно изученной. Современным музыкантам и исследователям Ю.Э. Конюс известен, главным образом, как скрипач, которого заметил П.И. Чайковский, а также в связи с ныне ставшим хрестоматийным его скрипичным концертом. Педагогическая же деятельность Юлия Эдуардовича до сих пор пребывает в тени ярких достижений в этой области его отца и братьев.

Вероятно, преподавать игру на скрипке Конюс начал, ещё обучаясь в стенах Московской консерватории, которую блестяще окончил в 1888 году<sup>4</sup> с малой золотой медалью. Естественно, первые его ученики были «приватными», что в те годы было распространённым явлением. Возможно, в то время ещё совсем юный музыкант не думал о том, чтобы всерьёз и целенаправленно избрать педагогическую стезю. После окончания консерватории, по протекции П.И. Чайковского, Юлий Конюс отправился в Париж совершенствовать свои исполнительские навыки под руководством знаменитого Л. Массара<sup>5</sup>. Спустя пятьдесят лет Юлий Эдуардович отметил в автобиографии свой статус: «Лауреат Парижской консерватории»<sup>6</sup>. Высокий статус выпускника именитых учебных заведений, подкреплённый рекомендательными письмами Петра Ильича Чайковского и других влиятельных лиц, позволял юному музыканту чувствовать себя значительно

<sup>2</sup> Имеются в виду Н.А. Конюс (1873–1954), первая жена Л.Э. Конюса, и О.Н. Конюс (1890–1976) – его вторая жена.

<sup>3</sup> Филипп Исидор (Изидор) (1863–1958) – французский пианист, педагог и композитор.

<sup>4</sup> Ю.Э. Конюс поступил в Московскую консерваторию в 1879 году в класс преподавателя А.А. Гильфа (1858–1909), через три года был переведён в класс профессора И.В. Гржимали (1844–1915).

<sup>5</sup> Массар Ламбер (1811–1892) – французский скрипач и педагог бельгийского происхождения.

<sup>6</sup> Конюс Ю.Э. Личное дело // РГАЛИ. Ф. 1995. Оп. 2. ед. хр. 108, л. 3.

увереннее в годы европейско-американской жизни<sup>7</sup>. Уже во время работы в оркестре Нью-Йоркской филармонии Конюс начал осознавать потребность самореализации не только в рамках исключительно исполнительской (преимущественно оркестровой) деятельности.



Рис. 1. Ю.Э. Конюс в конце 90-х годов XIX века<sup>8</sup>

В 1893 году Юлий Эдуардович вернулся в Москву, поступив на службу в Московскую консерваторию, снова по рекомендации Чайковского. К сожалению, свидетельств, по которым можно судить о его педагогической деятельности в стенах *alma mater* (1893–1901), практически не

сохранилось. Единственное воспоминание о Конюсе-учителе, которое удалось обнаружить, оставил Б.Л. Изралевский: «Конюс был великолепным скрипачом, педагогом и композитором. Его скрипичный концерт ученики старших курсов изучали с наслаждением, и я мечтал играть этот концерт, когда буду на шестом курсе...» [3, с. 23].

Сведения о данном периоде педагогической деятельности Юлия Эдуардовича скудны. В связи с этим обратимся к его методическому труду «Упражнения и маленькие этюды» для скрипки, опубликованному в 1899 году, незадолго до окончания службы в Московской консерватории. Небольшое по объёму учебное пособие адресовано начинающим скрипачам, так как весь его музыкальный материал изложен в первой позиции<sup>9</sup>. В те годы этот сборник вполне можно было бы определить как новаторское методическое пособие.

Существует огромное количество различных школ игры на скрипке. П. Байо, Г. Шрадик, О. Шевчик, К. Флеш, Л. Ауэр, И. Гржимали и многие другие скрипачи, располагавшие большим педагогическим опытом, оставили для последующих поколений исполнителей этот «золотой фонд». Однако мало кто адресовал свои труды совсем юным музыкантам. Традиционно в подобных сборниках значительное место уделяется изучению двойных нот. Сначала предлагается набор подготовительных упражнений, далее следуют гаммы терциями, секстами, октавами, децимами, а также фингерированными октавами<sup>10</sup>, наиболее распространёнными в скрипич-

<sup>7</sup> Ю. Конюс служил в оркестре Э. Колонна (1838–1910) в Париже (1888–1891), а с 1891 по 1893 год – в оркестре Нью-Йоркской филармонии.

<sup>8</sup> Конюс Ю.Э. Почтовая открытка. <https://www.lookandlearn.com/history-images/XD141846/Julius-Conus-Russian-violinist-and-composer> (дата обращения 10.05.2021)

<sup>9</sup> При игре на скрипке первая позиция – такое положение руки и первого пальца на грифе, при котором на струне *e* извлекается звук *f* второй октавы.

<sup>10</sup> Виртуозный приём исполнения октав, когда интервал выполняется не первым-четвёртым пальцами, а попеременно – первым-третьим и вторым-четвёртым.



ном исполнительстве. Как правило, те же авторы писали этюды на разные виды техники, рассчитанные на знание скрипичного грифа хотя бы на базовом уровне.

Ю.Э. Конюс в «Упражнениях и маленьких этюдах» предлагает начинающему музыканту не только простейшие упражнения и гаммы двойными нотами, но также небольшие по объёму этюды. Периодика тех лет сохранила отзыв о сборнике Юлиа Эдуардовича: «Очень практично составленные упражнения, которым можно разве поставить в упрёк, что их слишком много, что некоторые слишком длинны (напр. № 11) и что для начинающих (играющих пока в первой позиции) гармонии в некоторых этюдах покажутся слишком трудными для слуха (напр. № 5)» [1, с. 351–352].

Для начинающего скрипача опыт изучения «Упражнений и маленьких этюдов» исключительно полезен. Качественное овладение приёмом исполнения на скрипке двойных нот с последующим закреплением в условиях «настоящей» музыки развивает слух, чувство ритма, формирует анатомически правильную постановку левой и правой рук. Естественно, исполнительский аппарат каждого ученика индивидуален, поэтому Юлий Эдуардович предпослал своему труду небольшую аннотацию: «Если рука ученика ещё мала, то нужно пропускать те упражнения, которые требуют большого растяжения пальцев и тем вызывают судорожное состояние руки, в противном случае, вместо пользы занятия могут принести большой вред, расслабляя мускулы руки» [5, с. 3]. При разумном подходе к освоению «Упражнений и маленьких этюдов» у ученика появляется возможность овладеть указанным испол-

нительским приёмом в той мере, которая в будущем позволит ему освоить более масштабный и сложный репертуар.

Изучение отчётов Московского отделения Императорского русского музыкального общества показало, что с 1893 по 1900 год в классе Ю.Э. Конюса обучались: В. Бобель, Б. Миттерман, А. Сулержицкий, М. Цирельштейн, А. Метнер, А. Чухалдин, Б. Изралеvский. В 1901 году, после годичного отпуска, взятого для поправки здоровья, Конюс оставил службу в консерватории. Доподлинно неизвестно, какая причина подтолкнула его к этому решению, возможно, оно было принято в связи с известным в те годы конфликтом В.И. Сафонова с Г.Э. Конюсом<sup>11</sup>.

На службу в Музыкально-драматическое училище при ИРМО Ю.Э. Конюс поступил в 1906 году на должность старшего преподавателя. С 1912 года он стал профессором. Наиболее ярким из его учеников этого периода оказался В. Ширинский. В газете «Военный вестник» некий критик, подписавшийся «Mi-la»<sup>12</sup>, оставил следующий отзыв о его игре: «...Выступил юный скрипач Вася Ширинский (бывший ученик Я.А. Назарова), в настоящее время проходящий курс по классу профессора Ю. Конюса в Московской филармонии. Исполнение молодым скрипачом легенды Венявского лишней раз показывает, что давно забытые и заигранные вещи можно исполнить в совершенно новой и оригинальной передаче. К этому ещё надо прибавить чистую интонацию Ширинского. Молодой скрипач имел большой успех и много играл на бис» [2, с. 3].

Архивные документы<sup>13</sup> свидетельствуют о том, что Юлий Эдуардович был весьма принципиальным учителем в вопросах

<sup>11</sup> Подробнее об этом см: Танеев С.И. Дневники, 1894–1909: в 3 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1981. С. 240–246.

<sup>12</sup> Имя критика установить не удалось.

<sup>13</sup> Материалы экзаменационной комиссии Музыкально-драматического училища: протоколы, экзаменационные листы, ведомости об оплате за учёбу // РГАЛИ. Ф. 2098. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 54.

качества исполняемой программы. Учащиеся класса Ю.Э. Конюса получали на экзаменах преимущественно «отлично». С оценками ниже данной ученики в следующий класс профессором не переводились – оставались на второй год.

По неизвестным причинам в 1916 году Ю. Конюс оставил службу в Музыкально-драматическом училище. Возможно, поводом тому была болезненность музыканта<sup>14</sup>. В результате слабого здоровья ему не удалось довести до конца обучения ни одного своего ученика. Разразившаяся в 1917 году революция также в значительной мере нарушила привычный уклад жизни как Юлия Эдуардовича, так и большинства его современников. В 1919 году музыкант вместе с семьёй покинул Россию и обосновался в Париже. Несколько позже, в 1923 году, Ю.Э. Конюс принял участие в открытии Русской консерватории им. С.В. Рахманинова, где продолжил

свою педагогическую деятельность в статусе профессора.

К сожалению, значительных сведений о педагогической деятельности Юлиа Эдуардовича в стенах нового для французской столицы музыкального учреждения обнаружить не удалось. На сегодняшний день не определены даже точные хронологические рамки самого этапа. Известно, что в этот период Конюс продолжал сочинять произведения для скрипки, нацеленные на расширение педагогического репертуара. При поступлении на должность профессора Центрального заочного музыкально-педагогического института (далее – ЦЗМПИ) в личном листке по учёту кадров, в графе «Педагогические труды», он указал свою «Сюиту для штрихов в первой позиции»<sup>16</sup> наряду со скрипичным концертом и «Упражнениями и маленькими этюдами».

Во французском журнале “Le Ménestrel” от 26 декабря 1924 года сохранилась за-



Рис. 2. Групповая фотография Русской консерватории в Париже. Ю.Э. Конюс – второй ряд сверху, второй справа<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ю.Э. Конюс, вероятно, имел проблемы с лёгкими.

<sup>15</sup> Групповая фотография Русской консерватории в Париже. <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6194847> (дата обращения 21.06.2022).

<sup>16</sup> Данное произведение на сегодняшний день обнаружить не удалось.



метка о дебютном концерте скрипача И. Галамяна, который среди прочих произведений исполнил «Семь ритмических капризов»<sup>17</sup> Ю.Э. Конюса, явившихся парафразами на некоторые этюды из «Проблем ритма» Э.К. Конюса<sup>18</sup>.

Прежде чем перейти к коде педагогической деятельности Юлия Эдуардовича, следует остановиться на приватном преподавании музыканта. Георгий Львович Катуар<sup>19</sup>, друживший с братьями Конюсами, почитал Юлия Эдуардовича как «исключительного педагога с редким знанием своего инструмента»<sup>20</sup> и именно ему доверил обучение своего сына. В разное время у Конюса брали уроки П.Г. Катуар, И.А. Галамян (в России) и К. Шампань (во Франции).

Доподлинно неизвестно, когда именно у Конюса занимался И.А. Галамян. В письме некой Эдит Фрейслебен (E. Freisleben) к З.А. Апетян от 29 августа 1981 года фигурирует следующая фраза: «Известно ли Вам, что знаменитый педагог Иван Галамян 14 апреля с. г. умер в Нью-Йорке? Я его лично знала. Он мне много говорил о Рахманинове и о своём педагоге Ю. Конюсе» [9, с. 63]. Можно предположить, что творческое взаимодействие между музыкантами возникло в годы эмиграции, однако существуют свидетельства о том, что в 1919 году Галамян и Конюс вместе покинули Россию и спустя некоторое время оказались в Париже. Иван Александрович очень дорожил дружбой с Юлием Эдуардовичем и считал его своим «вторым отцом» [13, с. 33].

Время показало, что педагогический талант Ю.Э. Конюса распространялся за рамками его скрипичного класса. Конюс охотно делился с юными любителями музыки накопленными знаниями по гармонии. Сохранилось трогательное письмо от неустановленного лица (без места и без даты)<sup>21</sup>. Написанное полудетским почерком, оно содержит в себе решения двух задач по гармонии: «Дорогой Юлий Эдуардович. Надеюсь, что задача без ошибок, в особенности в тех местах, где вопросительные знаки. Были недавно в опере – давали «Евгения Онегина». Приезжал русский певец. Музыка мне очень понравилась, но пели довольно плохо! Как вы себя чувствуете теперь в Щорсах<sup>22</sup>? Я часто Вас вспоминаю и очень Вам благодарен. <...> Мы с Мишей дико учимся, и я, несмотря на негодование Малишевского<sup>23</sup>, перестал брать у него уроки»<sup>24</sup>.

В 1940 году Юлий Эдуардович оказался в Москве. Благодаря поддержке А.Б. Гольденвейзера музыкант поступил на службу в ЦЗМПИ профессором по классу скрипки, а также занимался исследовательской работой в научно-методическом кабинете. На сегодняшний день не удалось обнаружить имён учеников Конюса этого периода. На закате педагогической деятельности у Юлия Эдуардовича появляется значительное количество различных упражнений, этюдов и пьес для скрипки. Среди них – его второй скрипичный концерт, посвящённый «Юным виртуозам»<sup>25</sup>,

<sup>17</sup> Данное произведение не обнаружено. В «Le Ménestrel» также упоминается, что капризы исполнялись по рукописи.

<sup>18</sup> «Problèmes de rythmes en 60 préludes» (1881). Методический сборник Э.К. Конюса, посвящён Л.Э. Конюсу.

<sup>19</sup> Катуар Георгий Львович (1861–1926) – русский композитор, музыкальный теоретик и педагог.

<sup>20</sup> Катуар П.Г. Воспоминания о Г.Л. Катуаре // Центр документации новейшей истории Томской области. Ф. 5776. оп. 1, д. № 120, л. 10.

<sup>21</sup> По совокупности ранее полученных данных, автором письма, вероятнее всего, был Сергей Апполиналиевич Хрептович-Бутенев (1922–1974). Письмо отправлено, скорее всего, из Варшавы между 1937 и 1939 годами.

<sup>22</sup> Щорсы – усадьба А.К. Хрептович-Бутенева. Ю.Э. Конюс гостил там с 1937 года вплоть до национализации имущества властями СССР в сентябре 1939 года.

<sup>23</sup> Учитывая контекст, речь, скорее всего, идёт о Малишевском Витольде Осиповиче (1873–1939) – польском композиторе и педагоге.

<sup>24</sup> Неустановленное лицо. Письмо к Конюсу Ю.Э. // РНММ. Ф. 62. № 2106. – Л. 1. Публикуется впервые.

<sup>25</sup> Конюс Ю.Э. Юным виртуозам. Скрипичный концерт в пределах 1-ых трёх позиций // РНММ. Ф. 62. № 2142. 13 л.

который был окончен в мае 1942 года. Поздний опус представляет значительный педагогический интерес. Первым его оценил В.В. Борисовский, точнее – альтовую редакцию концерта, осуществлённую самим Конюсом. Свидетельством тому выступает отзыв Вадима Васильевича от 24 сентября 1942 года: «Ознакомившись с альтовой редакцией нового концерта Ю.Э. Конюса, считаю, что этот концерт является, безусловно, чрезвычайно ценным вкладом в нашу сильно дефицитную педагогическую литературу для альты. Музыка концерта мелодична, технические приёмы разнообразны, и весь концерт написан с большим художественным вкусом, чем он выгодно отличается от значительного количества педагогической литературы, которой мы вынуждены пользоваться»<sup>26</sup>.

Автором статьи установлено, что для Ю.Э. Конюса подготовка альтовых редакций не являлась чем-то принципиально новым. Сам музыкант прекрасно владел этим инструментом и ещё до эмиграции осуществил ряд альтовых транскрипций, среди которых «Канцонетта» из скрипичного концерта П.И. Чайковского, «Адажио» и «Фолия» А. Корелли, «Прелюдия и fuga» Ф. Руста и другие. Отметим факт, заслуживающий внимания, – практически все альтовые переложения Юлия Эдуардовича бережно хранились в личной библиотеке В.В. Борисовского<sup>27</sup>.

Судьба же концерта «Юным виртуозам» сложилась неоднозначно. Его первая часть вошла в альтовый репертуар под названием «Концерт для альты» [4, с. 121–127]. После нескольких редакций В.В. Борисовского и М. Рейтиха музыка первой части концерта претерпела некоторые из-

менения относительно скрипичного варианта: в частности, появилась сольная канденция, которой нет в оригинале и в сохранившихся черновиках. Редакторы пошли по пути упрощения разнообразных ритмических фигур, столь любимых Конюсом-композитором, но доставляющих немало хлопот как ученикам, так и учителям.

Юлий Эдуардович не оставил методических трудов, озаглавленных как «Школа игры на скрипке». Однако его педагогические идеи отчётливо проступают именно в музыке концерта «Юным виртуозам». Технические трудности, с которыми здесь встречается начинающий скрипач-исполнитель, указывают на то, что Ю.Э. Конюс старался ещё на ранних этапах обучения заложить крепкие основы владения различными ритмическими рисунками, пассажной техникой, двойными нотами, различными звуковыми приёмами и т. д. Не вызывает сомнений, что за многие годы, посвящённые педагогической деятельности, Ю.Э. Конюс выработал собственную концепцию, что подтверждают строки из его письма к А.Б. Гольденвейзеру: «Думаю <...> прочесть несколько лекций на тему о скрипичной педагогике. За 50-летний стаж преподавания *выработался новый взгляд, значительно облегчающий и упрощающий самый способ преподавания* (курсив мой. – А.Б.), значительно ускоряющий ученикам преодоление самых первоначальных трудностей. Надеюсь (между 2-мя партиями в шахматах с Вами) в 2-х словах рассказать Вам, в чём тут дело и получить от Вас такое же одобрение, какое имел большое удовольствие получить в этом вопросе от Глазунова, Метнера и Рахманинова»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Борисовский В.В. Отзыв на альтовую редакцию нового концерта Ю.Э. Конюса // РНММ. Ф. 62. № 2144. Л. 1. Публикуется впервые.

<sup>27</sup> Все обозначенные транскрипции, помеченные личным экслибрисом В.В. Борисовского, были обнаружены в Российской государственной библиотеке.

<sup>28</sup> Виртуозный приём исполнения октав, когда интервал исполняется не первым-четвёртым пальцами, а попеременно – первым-третьим и вторым-четвёртым.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вальтер В. Упражнения и маленькие этюды двойными нотами в 1-ой позиции для скрипки // Русская музыкальная газета. № 11. СПб., 18 марта 1901.
2. Городской сад. Музыкальная загородка // Военный вестник: ежедневная прогрессивно политическая общественно литературная газета. № 553. Екатеринбург, 2 августа 1916.
3. Изралеvский Б.Л. Музыка в спектаклях Московского художественного театра. Записки дирижёра. М.: Всероссийское театральное общество, 1965. 314 с.
4. Конюс Ю.Э. Концерт, 1 часть // Хрестоматия педагогического репертуара для альты / ред.-сост. М. Рейтих. М.: Музыка, 1967. С. 121–127.
5. Конюс Ю.Э. Упражнения и маленькие этюды двойными нотами в I-й позиции для скрипки / сост. Ю. Конюс. М.; Лейпциг, 1899. 24 с.
6. Масловская Т.Ю. Юлий Конюс. Возвращение на родину // Труды Государственного Центрального Музея музыкальной культуры им. Глинки: альманах. М.: Композитор, 1999. С. 229–237.
7. Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; Проблемная научно-исслед. лаб. музыки и музыкального образования; Е.С. Лотош и др. М.: Московская гос. консерватория, 2007. 665 с.
8. Московское училище ордена св. Екатерины: 1803–1903 гг.: исторический очерк / под общ. ред. В.А. Вагнера. М.: Печатня А. Снегирёвой, 1903. 560 с.
9. Тартаковская Н.Ю. Неопубликованные материалы из архива З.А. Апетян / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; ред.-сост. И.А. Медведева. М.: Дека-ВС, 2006. С. 34–66.
10. Русское музыкальное общество. Московское отделение. Отчёт Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. М.: Печ. С.П. Яковлева, 1866–1916.
11. Танеев С.И. Дневники, 1894–1909. В 3-х кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1981. 432 с.
12. Conus Leon, Conus Olga. Fundamentals of Piano Technique – The Russian Method: Newly Revised by James and Susan McKeever. Cheltenham, Victoria, Australia: Hal Leonard, 2017. 66 p.
13. Richardson M.B. The Violin Concerto in E Minor, Opus 1, by Jules Conus – Historical, Performance, and Pedagogical Perspectives // Florida State University. 2011. 67 p.

*Об авторе:*

**Балацкая Анастасия Леонидовна**, аспирант кафедры теории и истории музыки, Российская государственная специализированная академия искусств (121165, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1792-3069**, [nastya.balatskaya.91@mail.ru](mailto:nastya.balatskaya.91@mail.ru)

## REFERENCES

1. Val'ter V. Uprazhneniya i malen'kie etyudy dvoynymi notami v Pervoy pozitsii dlya skripki [Exercises and Small Etudes in Double Notes in First Position for Violin]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper. No. 11]. St. Petersburg, 18 March 1901.
2. Gorodskoy sad. Muzykal'naya zagorodka [City Garden. Musical Fence]. *Voennyy vestnik: ezhednevnyaya progressivno politicheskaya obshchestvenno literaturnaya gazeta* [Military Herald: a daily progressive political social and literary newspaper. No. 553]. Yekaterinodar, 2 August 1916.
3. Izrlevskiy B.L. *Muzyka v spektaklyakh Moskovskogo khudozhestvennogo teatra. Zapiski dirizhera* [Music in Performances of the Moscow Art Theatre. Notes of a Conductor]. Moscow: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo, 1965. 314 p.

4. Konyus Yu.E. Kontsert, 1 chast' [Concerto, 1 part]. *Khrestomatiya pedagogicheskogo repertuara dlya al'ta* [Reader of Pedagogical Repertoire for Viola]. Edited by M. Reitich. Moscow: Muzyka, 1967, pp. 121–127.
5. Konyus Yu.E. *Uprazhneniya i malen'kie etudy dvoynymi notami v Pervoy pozitsii dlya skripki* [Exercises and Little Etudes in Double Notes in First Position for Violin]. Compiled by Ju. Konjus. Moscow; Leipzig, 1899. 24 p.
6. Maslovskaya T.Yu. Yuliy Konyus. Vozvrashchenie na rodinu [Julius Konyus. Return to Homeland]. *Trudy Gosudarstvennogo Tsentral'nogo Muzeya muzykal'noy kul'tury imeni Glinki: al'manakh* [Proceedings of the Glinka State Central Museum of Musical Culture: Almanac]. Moscow: Kompozitor, 1999, pp. 229–237.
7. *Moskovskaya konservatoriya ot istokov do nashikh dnei, 1866–2006. Biograficheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Moscow Conservatory from the Beginning to the Present Day, 1866–2006. Biographical Encyclopedic Dictionary]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Problem Research Laboratory of Music and Music Education; E.S. Lotosh et al. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2007. 665 p.
8. *Moskovskoe uchilishche ordena svyatoy Ekateriny: 1803–1903 goda: istoricheskiy ocherk* [Moscow School of the Order of St. Catherine: 1803–1903 years: Historical Sketch]. Ed. by V.A. Wagner. Moscow: Pechatnya A. Snegirevoy, 1903. 560 p.
9. Tartakovskaya N.Yu. *Neopublikovannye materialy iz arkhiva Z.A. Apetyan* [Unpublished Materials from the Archive of Z.A. Apetian]. State Central Museum of Musical Culture by M.I. Glinka; editor-compiler I.A. Medvedeva. Moscow: Deko-VS, 2006, pp. 34–66.
10. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. Moskovskoe otdelenie. Otchet Moskovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Russian Musical Society. Moscow Chapter. Report of the Moscow Chapter of the Imperial Russian Musical Society]. Moscow: Pechatnya S.P. Yakovleva, 1866–1916.
11. Taneev S.I. *Dnevnik, 1894–1909. V 3-kh knigakh. Kniga 2* [Diaries, 1894–1909. In 3 books. Book 2]. Moscow: Muzyka, 1981. 432 p.
12. Conus Leon, Conus Olga. *Fundamentals of Piano Technique – The Russian Method: Newly Revised by James and Susan McKeever*. Cheltenham, Victoria, Australia: Hal Leonard, 2017. 66 p.
13. Richardson M.B. The Violin Concerto in E Minor, Opus 1, by Jules Conus – Historical, Performance, and Pedagogical Perspectives. *Florida State University*. 2011. 67 p.

*About the author:*

**Anastasia L. Balatskaya**, A Post graduate student at the Music Theory and History Department, Russian State Specialized Academy of Arts (121165, Moscow, Russia)  
**ORCID: 0000-0002-1792-3069**, nastya.balatskaya.91@mail.ru



**Т.А. ЗАЙЦЕВА**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

## **Мемуары в библиотеке М.А. Балакирева: *pro et contra***

Среди документов обширного архива М.А. Балакирева едва ли не наименее изученными остаются материалы, связанные с его личной библиотекой. Еще не привлекал внимание ученых ее раздел, посвященный мемуарам. Выявить и рассмотреть эту балакиревскую подборку – цель настоящей статьи. Изучение отношения Балакирева к жанру мемуаров осуществляется на основе архивных документов, сведений из опубликованной и неопубликованной переписки, обнаруженных книг и брошюр, принадлежавших композитору. Выясняются причины отсутствия такого рода трудов в наследии самого главы «Могучей кучки». Выделяются методы и подходы, которыми руководствовался композитор, наставляя своих учеников и коллег, обращавшихся к биографическим очеркам и воспоминаниям.

Проведённые изыскания позволяют расширить представление о взаимоотношениях М.А. Балакирева и его современников – М.И. Глинки, А.И. Дюбюка, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова. Впервые вводимое в научный обиход письмо Балакирева к С.М. Ляпунову проливает свет на оценку стареющим Мастером «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, заодно объясняя, почему эти мемуары не вошли в балакиревское собрание.

Новые сведения способны пополнить биографию создателя Новой русской школы, а также вносят определенную лепту в проблему изучения личных библиотек музыкантов, остро нуждающуюся в дальнейшей разработке.

Ключевые слова: Балакирев, Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Дюбюк, мемуары, автобиографии, личные библиотеки.

*Для цитирования / For citation:* Зайцева Т.А. Мемуары в библиотеке М.А. Балакирева: *pro et contra* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 41–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.041-057. EDN: QMZFRL.

**TATYANA A. ZAITSEVA**

*Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

## **Memoirs in the Library of M.A. Balakirev: Pro et Contra**

Among the documents of M.A. Balakirev's vast archive, the materials related to his personal library remain perhaps the least studied. The section devoted to memoirs has not yet attracted the attention of scholars. To identify and consider this Balakirev selection is the purpose of this article. The study of Balakirev's attitude to the genre of memoirs is carried out on the basis of archival documents, information from published and unpublished correspondence, discovered books and

brochures that belonged to the composer. The methods and approaches that the composer was guided by, instructing his students and colleagues who turned to biographical sketches and memoirs, are highlighted. The conducted research allows us to expand the understanding of the relationship between M.A. Balakirev and his contemporaries – M.I. Glinka, A.I. Dyubyuk, A.P. Borodin, N.A. Rimsky-Korsakov. For the first time, Balakirev's letter to S.M. Lyapunov, introduced into scientific use, sheds light on the aging Master's assessment of Rimsky-Korsakov's Chronicle of My Musical Life, at the same time explaining why these memoirs were not included in the Balakirev collection. New information is able to replenish the biography of the creator of the New Russian School, and also make a certain contribution to the problem of studying the personal libraries of musicians, which is in dire need of further development.

**Keywords:** Balakirev, Glinka, Borodin, Rimsky-Korsakov, Dubuc, memoirs, autobiographies, personal libraries.

*«Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?»*

*Ф.И. Тютчев*

**В** обширной и разножанровой литературе о М.А. Балакиреве нет, быть может, самых востребованных широким читателем материалов – воспоминаний и дневников композитора. Казалось бы, почему? Жизнь этого большого разностороннего музыканта, деятеля культуры мирового масштаба была так насыщена самыми разными событиями и людьми! При его-то феноменальной памяти ему было о чём рассказать. Балакирев – не только свидетель, но и один из творцов чуть ли не полувековой истории музыкальной России, которая подчинила себе и его судьбу. Композитор мог дать собственный комментарий к своим и «чужим» произведениям, к музыкальной жизни той поры, предоставить возможность современникам и потомкам увидеть происходившее его глазами, а заодно расквитаться с недоброжелателями, расставив все точки над *i*. Ведь он на собственной коже изведal, каково это – вступать в противоборство с веком, со сложив-

шимися привычками и устоями, год за годом испытывать противостояние, неся на своих плечах заботы о новом, рождённом и выпестованном им стилевом направлении в искусстве – «Могучей кучке», переросшей в Новую русскую школу.

Казалось, эта тема сама должна была неотступно преследовать Балакирева, требуя воплощения. Однако она мелькнула лишь однажды, модулируя в жанр литературного портрета. Речь шла о Глинке. Откликаясь на просьбу Н.Ф. Финдейзена рассказать о своих встречах с автором «Руслана», Балакирев заметил: «Обо всём этом я, может быть, и соберусь когда-нибудь написать» [25, стб. 862]. Но – так и не собрался. Краткие заметки-тезисы – вот всё, что он счел нужным поведать о драгоценном общении с «отцом русской музыки» (выражение Балакирева) в письме к Финдейзену от 3 октября 1903 года [25, стб. 861–862].

Также поступил учитель и по отношению к ученикам «первого призыва», ушедшим в мир иной – А.П. Бородину, М.П. Мусоргскому. В письмах к В.В. Стасову, готовившему биографические очерки о них<sup>1</sup>, Балакирев кратко изложил скупые факты, касающиеся его творческого диа-

<sup>1</sup> Очерки эти пополнили библиотеку Балакирева. Они значатся в обнаруженном нами «Каталоге книг М.А. Балакирева», составленном Ю.С. Ляпуновым: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее ОР РНБ), ф. 1141, ед. хр. 70. № 478, 485



лога с подопечными. И каждая крупица такого свидетельства наставника на вес золота. Ведь о сути педагогического метода главы кружка мы знаем до обидного мало, хотя «Могучей кучке» посвящены специальные разделы в монографиях и воспоминаниях, целый ряд обстоятельных статей, наконец – несколько содержательных книг и диссертаций.

Широко же распространенные мемуары, претендовавшие на достоверность, в глазах Балакирева, похоже, не имели особой цены: вероятно, композитор не слишком доверял им. Известно, как «воспоминатели» не договаривают, ошибаются, вольно или невольно приукрашивают или, напротив, преуменьшают роль одних и других участников описываемых событий, желая выставить себя в выгодном свете и вписать в вечность. Претензии такого рода, к сожалению, можно предъявить многим авторам мемуаров. Однако неувядаемая популярность этого литературного жанра, порой граничащая с модой, объясняется тем, что есть у него другая, привлекательная сторона: возможность хранить живые черты людей ушедших эпох, «бросить неожиданный свет на известные характеры и доступ к которым затруднен», по определению Марселя Пруста [цит. по: 12, с. 456]. Поэтому Балакирев всё-таки не отвергал мемуары как таковые. Более того, композитор не только настоял на том, чтобы А.И. Дюбюк написал воспоминания о Джоне Филде, но еще и опекал ход этой работы. «Насчет воспоминаний о Филде, – делился своими планами Дюбюк в письме Балакиреву от 21 мая 1888 года, – я постараюсь нынешним летом сделать наброски и сообщу их Вам и буду придерживаться Ваших советов» [18, с. 311]. Неудивительно, что

Дюбюк посвятил свои «Воспоминания о Джоне Филде» Балакиреву. Тем более что Милию Алексеевичу пришлось ещё и хлопотать об их издании: через его руки мемуары эти пришли к читателю. Они были опубликованы после смерти Дюбюка в журнале «Книжки недели» за 1898 год (декабрь). Три экземпляра их оттисков Балакирев сохранил в своей библиотеке (№ 147)<sup>2</sup> – вероятно, не только для себя, но и для передачи другим, ибо он высоко ценил постулаты филдо-дюбюковской фортепианной школы.

По выходе «Воспоминаний» в свет между Стасовым и Балакиревым разыгралась полемика вокруг вопроса о роли и значении Филда в истории музыки. Это лишь подтвердило важность появления публикации, в которой с таким сердечным теплом и правдивостью раскрыт поэтический мир ирландского музыканта, стоявшего у истоков отечественной фортепианной школы.

Дюбюковские «Воспоминания о Джоне Филде», в которых столь деятельное участие принял Балакирев, проливают свет и на его представления о том, каким должен быть этот жанр. Сбереечь ценности прошлого, восстановить справедливость, историческую правду – вот главные принципы Мастера, нередко курировавшего создание воспоминаний и биографических штудий коллег и учеников, как правило, опиравшихся еще и на документальные материалы. Эти принципы легли в основу его отбора мемуаров в личное собрание.

Судя по составу балакиревской библиотеки, её владельца не слишком привлекали описания далёкого прошлого, запечатлевшие «те *баснословные года*» (Александр Блок). Поэтому ни многостраничных исторических хроник, ни получивших извест-

<sup>2</sup> Здесь и далее номера приведены, согласно «Каталогу книг М.А. Балакирева», составленному Ю.С. Ляпуновым: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 70.

ность беллетризованных мемуаров писателей у Балакирева не нашлось. Зато он обзавелся издававшимся Ф.М. Достоевским «Дневником писателя» за 1876 год, № 1 (№ 138). Не имея аналогов в литературе, этот труд представлял собой *дневник современной жизни*, какой её увидел гениальный прозаик-соотечественник. Действительность – вот, что вызывало жгучий интерес композитора. В этой связи в круг чтения Балакирева, в первую очередь, входили воспоминания о его современниках самых разных званий. Композитор явно предпочитал читать воспоминания о других, дорогих ему людях, с которыми был связан многолетней сердечной дружбой: о лейбмедице С.П. Боткине [24, № 465], об отце Иоанне Кронштадтском [20, № 312], позднее причисленном к лику святых (причем Балакирев сохранил два экземпляра последней статьи).

Вероятно, стремлением постигнуть глубже жизнь современной России, чаяния и заботы россиян продиктован интерес музыканта к представителям разных профессий. Вот почему балакиревское собрание включило воспоминания Г.Н. Преображенского о первой начальнице Ярославского женского духовного училища Е.П. Шипиловой [22, № 369] наряду с «Исповедью» изобретателя Н.Д. Булыгина [4, № 70].

Тем не менее, особое внимание Балакирев уделил собратями по музыкантскому «цеху» и прежде всего, материалам, посвящённым Глинке. Сделав необыкновенно много для увековечения памяти о Мастере, для популяризации его бессмертной музыки, Балакирев следил и за тем, как о жизни и творчестве композитора говорилось в печати, в том числе авторами воспоминаний. Одно из доказательств тому – сохранённые музыкантом в своём собрании четыре экземпляра 11-го номера журнала С.Н. Шубинского «Исторический

вестник» за 1886 год (№ 183), где публиковалась мемуарная литература. Балакирева заинтересовала напечатанная здесь статья Стасова «Памяти М.И. Глинки. По случаю 50-летнего юбилея “Жизни за царя”», вышедшая ещё и отдельным оттиском. Это подтверждает переписка: «Дорогой Бах! – обратился Балакирев к Стасову 15 июня 1887 года. – Очень прошу Вас немедленно выслать экземпляра два или три Вашей брошюры по поводу юбилея “Жизни за царя”. Очень нужно» [3, с. 110]. Стасов ответил на следующий день: «Людмила Ивановна дала мне, в ноябре, не более 10–12 экземпляров брошюры о Глинке (напечатанных отдельно на её собственный счет). Я все их тотчас раздал, и больше у меня не осталось. Разве осталось у неё?» [3, с. 110]. Очевидно, этих брошюр не оказалось и у Шестаковой, поэтому Балакирев воспользовался четырьмя экземплярами журнала с нужной ему статьёй.

Сохранил композитор и два экземпляра другой брошюры Стасова «Памяти М.И. Глинки. По поводу 50-летия “Руслана и Людмилы”. 1842–1892», представлявшей собой оттиск из того же «Исторического вестника» за ноябрь 1892 года (№ 484).

Глинкинский шедевр был возобновлен на сцене Мариинского театра точно в тот день, когда исполнилось 50 лет со дня премьеры – 27 ноября. Двумя днями ранее это событие отметила Придворная певческая капелла (вероятно, чтобы дать возможность публике побывать на всех чествованиях создателя оперы): 25 ноября в зале Капеллы силами её учащихся состоялся концерт из произведений Глинки под символическим названием «Золотая свадьба Руслана и Людмилы». Устроители сочли необходимым ещё и пояснить непреложность участия Капеллы в юбилейных торжествах. Об этом повествовала небольшая брошюра «Михаил Иванович Глинка



в Придворной Капелле», специально выпущенная к концерту [19].

И то, и другое выделил в художественной жизни Петербурга Финдейзен, оставив примечательную запись в своем дневнике за 1892 год:

«26 ноября. Вчера, в среду 25-го ноября, в зале Певческой капеллы состоялся концерт в память Глинки, составленный исключительно из его произведений. Мы были на хорах. <...> Вместе с афишей продавалась и отдельная брошюрка, составленная кратко, но толково:

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ

ГЛИНКА

в

Придворной Капелле

Сбор шёл (как и с концерта) в пользу немущих учеников инструментального класса Капеллы. Идея, как и самый концерт, действительно симпатична. В брошюре интересны два письма: Глинка с отказом от должности и ответ Львова. Также важны точные даты» [26, с. 110].

Брошюрку эту, ставшую библиографической редкостью, не упомянутую в «Каталоге» Ю.С. Ляпунова, удалось разыскать. Причем на бумажной обложке красовался штамп: «Изъ книгъ М.А. Балакирева»<sup>3</sup>. Неудивительно, что композитор, в ту пору управляющий Капеллой, её сберег: наверняка он и был инициатором этих творческих акций.

Балакирев явно направлял мысль и перо автора брошюры, оставшегося неизвестным. Думается, Милий Алексеевич и выдвинул эту тему (кстати, до сих пор остающуюся едва ли не наименее разработанной в глинкиане), ибо ему было важно подчеркнуть, что Глинка оставил важный след как в истории Капеллы, так и в развитии духовной ветви русской музыки. Об этом повествуется в начале брошюры: «Если па-

мять о творце русской школы музыки дорога каждому истинно русскому человеку, то в особенности она драгоценна Императорской Придворной Капелле, которая может гордиться тем, что в числе лиц, принимавших близкое участие в развитии музыкального в ней дела, может считать и этого гениального творца опер “Жизнь за царя” и “Руслан и Людмила”, состоявшего в течение немногих лет капельмейстером хора придворных певчих» [19, с. 3–4]. Разве мысль и особая приподнятость слога не выдают Балакирева? Как и оценка Херувимской: «В композиторской сфере пребывание его (Глинки. – Т.З.) в Капелле ознаменовалось сочинением “Херувимской песни”, остававшейся без всякого употребления со стороны тогдашних вожакон церковных хоров и почитавшейся даже никуда негодной; но после того как известный музыкальный издатель П.И. Юргенсон ее напечатал, высокие достоинства её были признаны, и она сделалась украшением хороового духовного репертуара» [19, с. 13]. Тем более что Балакирев, судя по его переписке с издателем, и передал для публикации духовные песнопения Глинки<sup>4</sup>. Как следует из первых фраз брошюры, она была приурочена к пятидесятилетию со дня первой постановки «Руслана и Людмилы». И эта подробность обращает нас к Балакиреву, предпочитавшему соотносить дни и годы с летописью истории музыки и, в особенности, – с «трудами и днями» Глинки. При всей своей лаконичности брошюра включила публикацию документов, что выделил Финдейзен. Обратил внимание критик и на точность датировки событий. Всё это типично для Балакирева – наставника целого ряда авторов биографических штудий. Наконец, характерно напечатанное на обложке пояснение: «продаётся

<sup>3</sup> Обнаруженная нами брошюра хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (далее КР РИИИ), ф. 13, оп. 1, ед. хр. 29.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: [11, с. 49–50].

в пользу неимущих учеников инструментального класса Придворной Капеллы». Не Балакирев ли, предпочитавший не обнаруживать свою благотворительную деятельность, и был автором или, во всяком случае, деятельным соавтором того, кому поручил составление этой брошюры?..

Специальный интерес Балакирева вызывали и традиции исполнения музыки Глинки. Об этом свидетельствует отгиск из журнала «Русская старина» за 1880 год (т. 27, март) с воспоминаниями «По поводу 500-го представления “Жизни за царя” 27 ноября 1879 г.» (№ 346), написанными А.Я. Петровой, одной из лучших исполнительниц партии Вани. Быть может, Балакирев ознакомился и с опубликованными в этом журнале посмертно «Автобиографическими записками» Г.Я. Ломакина (1886, т. 49, кн. 3, т. 50, кн. 5–6, т. 51, кн. 8), а также «Воспоминаниями (1829–1889)» А.Г. Рубинштейна (1889, ноябрь).

Композитор сберёг брошюру и глубокочтимой им Л.И. Шестаковой «Былое М.И. Глинки и его родителей» [29, № 618]. Причем, тоже в двух экземплярах – очевидно, не только для себя, но и для подарка другим. Тем более должны были заинтересовать Балакирева мемуары самого бесценного наставника. В самом деле, «Записки. 1804–1854» Глинки [6, № 123]<sup>5</sup> пополнили библиотеку музыканта, несмотря на испытанное им разочарование. Вот, что он написал по этому поводу Стасову 9 августа 1878 года:

«Глинка и письмо его к Кукольнику о Берлиозе, сочинения которого навели его на мысль об “Испанских увертюрах”, останется важнейшим его литературным памятником, так как только из него и виден в нем серьезный первосортный артист. В мемуарах же у Глинки отношения к му-

зыке высказывались только весьма поверхностные, и бросается в глаза *отсутствие рассуждений о музыке*» [2, с. 305–306].

Глубина мысли о любимом искусстве служила Балакиреву мерилom в его оценке документальных материалов музыкантов, включая их мемуары. Поэтому композитор «Запискам» Глинки предпочел его письма. Кроме того, эпистолярный жанр, фиксирующий мгновенную реакцию пишущего на происходящее, сулил возможность куда более точно и правдиво, нежели мемуары, воскрешать прошлое. И разве мог композитор, буквально боготворивший Глинку, высоко ценивший его письма, обойтись без них? Конечно, в балакиревскую библиотеку вошло Полное собрание писем Глинки, собранное и изданное Финдейзенom [21, № 353].

Однако и публикаций «почтовой прозы» у Балакирева отыскалось немного. В их числе – том на польском языке с перепиской Шопена [32, № 199]. Причем, Милий Алексеевич и к этому документальному жанру, как и к мемуарам, относился по-своему. Яркий пример тому – избранные письма Бородинa, входившие в биографические работы Стасова о композиторе. Согласно сведениям из «Каталога» Ю.С. Ляпунова, в библиотеке Балакирева имелось два экземпляра стасовской брошюры «А.П. Бородин» (СПб., 1889. № 478)<sup>6</sup>. Исходя из даты издания, её точное название – «Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи». Не ошибся ли Ляпунов, вписав 1889 год? Или Балакирев обзавелся двумя разными изданиями этого труда? Ныне в НИОР НМБ СПбГК хранится ранний вариант работы Стасова, озаглавленной почти так, как значится в «Каталоге»: «Александр Порфирьевич Бородин»

<sup>5</sup> Книгу, внесенную в «Каталог» Ю.С. Ляпунова, удалось разыскать: ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 557. [7]

<sup>6</sup> Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (далее НИОР НМБ СПбГК).



(СПб.: типография А.С. Суворина, Эртелев пер., д. 11-2, 1887)<sup>7</sup>. Судя по дарственной надписи, брошюра эта была подарена автором, который указал на обложке: «Милюю от В.С. 5 апреля 87». В свою очередь, композитор не только снабдил книгу штампом «Изъ книгъ М.А. Балакирева», но и внес свои поправки, вписав на страницах 31–32 не пропечатанный текст.

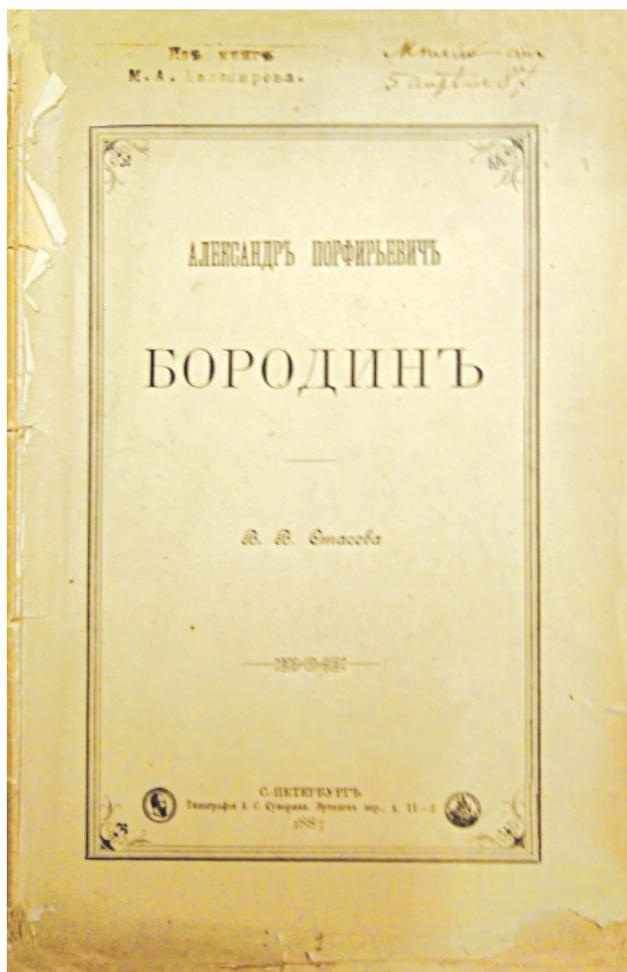


Рис. 1. Обложка брошюры В.В. Стасова. Надпись сверху слева: «Из книг М.А. Балакирева», справа – «Милюю от В.С. 5 апреля 87»<sup>8</sup>

А вот письма Бородина Балакирев, по его признанию на музыкальном вечере у Пыпиных 30 апреля 1891 года, не прочел, и всё «как-то не решается этого сделать. Ему возражали, что в них есть много интересного, связанного с Листом. Балакирев

отвечал: “Знаю всё это хорошо из личных его рассказов и воспоминаний. Наконец, я слишком живо и хорошо помню и знаю самого Бородина и потому-то, собственно, и не решаюсь читать о нем”» [17, с. 391]. Что же, не читать – не рисковать. Вероятно, Балакирев опасался, что воссоздаваемый перепиской портрет Бородина не вполне совпадёт с тем образом, который продолжал жить в сердце учителя и был ему бесконечно дорог.

И всё-таки спустя какое-то время Балакирев, похоже, решился прочесть письма ученика, ибо страницы в брошюре 1887 года разрезаны все. Более того, композитор откорректировал примечание Стасова к письму, адресованному К.С. Бородиной от 3 июля 1877 года. Критик указал: «“Клеваньями” прозвал Мусоргский оригинальные ходы широкими интервалами, *pizzicato*, в 1-й части и в финале 1-й симфонии Бородина». Балакирев зачеркнул «1-й части», поставил рядом вертикальную черту фиолетовыми чернилами и ниже вписал: «скерцо»<sup>9</sup>.

Главное же, думается, заключалось в том, что ни воспоминания, ни письма не могли поколебать сложившихся отношений Балакирева с дорогими ему людьми, которые не кончались с их уходом в мир иной. В результате композитор обнаруживает нечто сходное с позицией Гёте, утверждавшего:

«Я не признаю воспоминаний в вашем понимании этого слова. По мне, они ничего не значат. Все великое, прекрасное, примечательное – о нем мы не вспоминаем, оно мгновенно овладевает нами и, навечно сливаясь с нашей сущью, порождает в нас лучшее «Я» и, постоянно обновляясь, продолжает жить в наших душах. Нет такого прошлого, о котором стоило бы печалиться. Существует лишь вечно-новое,

<sup>7</sup> НИОР НМБ СПбГК. № 8651.

<sup>8</sup> Надписи приводятся в современной орфографии.

<sup>9</sup> НИОР НМБ СПбГК, № 8651. С. 41.

образующееся из разросшихся элементов былого. Достойная тоска по иному должна стремиться к созданию чего-то лучшего» [30, с. 70].

«Достойная тоска по иному», очевидно, порождала у Балакирева множество внутренних преград при мысли о собственных воспоминаниях, к написанию которых композитора не однажды подталкивали современники. Вот что он говорил в ответ: «<...> О себе писать – больно это для меня скучно и неинтересно, уж лучше я займусь своей музыкой» [28, с. 70].

Труд прозаика Балакирев не считал своим, потому собственное перо называл «нелитературным» (тем не менее, заметим переключку с Е.А. Баратынским, называвшим свой карандаш «неискусным»!). У главы Новой русской школы всё или почти всё ушло в музыкально-поэтическую мысль, которая пронизывала не только многоликое творчество Мастера, но и устремлялась к трудам его учеников и последователей в России и за её пределами. В этих трудах и заботах – сердцевина жизни Балакирева, его восприятия и оценок. Вот почему о себе писать он не стал.

Тому можно найти и другие объяснения. Балакирев всегда подчёркивал заслуги других, оставляя свое участие в тени. Как гневно он возразил Стасову, справедливо упоминавшему в печати о балакиревском «огромном влиянии на новую нашу музыкальную школу», включая Н.А. Римского-Корсакова [3, с. 148], который был «любимцем» главы кружка: «<...> Если я имел на кого-либо влияние, то представляю им самим об этом свидетельствовать, а я не желаю уподобляться ржаной каше, себя восхваляющей. Ни в отношении Мусоргского, ни в отношении Бородина я, сколько помню, не сообщал Вам данных для доказательства моего „огромного влияния“, а скорее напротив: старался своими сообщениями умерить Ваш

чрезмерный пыл, односторонне направленный» [3, с. 149].

Не считал ли глава «Могучей кучки», что, если и следовало писать, то, в первую очередь, не о себе, а обо всём композиторском содружестве, о Бесплатной музыкальной школе? И разве такие воспоминания не должны были бы вылиться в совместное творчество «кучкистов»? Неужели Балакирев, с отроческих лет окружённый закадычными товарищами, сплотивший «Кучку», предпочитавший в творческом общении «живой спор», должен был в одиночку фиксировать былое и думы? Прав Осип Мандельштам: «Вспоминать – *идти одному* (выделено мной. – Т.З.) обратно по руслу высохшей реки» [16, с. 69]. Здесь примечательна и другая подробность в наблюдении поэта: вспоминать – *идти* не только одному, но ещё и *обратно*, то есть в прошлое. Для Балакирева, устремлённого *в будущее*, это означало ломать свой душевный уклад. Поэтому не оставил он и дневников, автор которых, по наблюдению Л.Я. Гинзбург, «принужден идти по пятам за собственной жизнью» [5, с. 61]. Композитор предпочел заботиться о настоящем и будущем русской музыки и – много шире, согласно его выражению, – настоящем и будущем «*музыки вообще*», а вместе с тем – о будущем России. Ведь будущее зависит от усилий живущих, его созидающих в настоящем, тогда как прошлое уже состоялось, изменить в нем хоть что-то нельзя.

Балакирев предпочитал размышлять о «крупных вопросах» (Стасов) – об искусстве, религии, уроках истории, сопряженных с современностью, но не о себе. Это явствует из его переписки. И если бы он все-таки взялся за воспоминания, то, вероятно, сосредоточился бы на неких «воспоминаниях о будущем», каким его предчувствовал и предвидел. Точнее – на



том будущем, которого достойна Россия, и которое всё не наступало. На рубеже веков, по оценке композитора, над страной сгустились грозные тучи. Вот что, с его точки зрения, должно было находиться в поле зрения современников. На фоне судьбы России собственные мемуары Балакирева как главе направления, вероятно, казались не стоящими внимания. Уходила в прошлое его эпоха, истончалась нить собственной жизни, а несделанного оставалось много. И он торопился подвести итоги в своём творчестве, наставить тех, кто обращался к нему за советом. «Пусть лучше *дело* всё выразит, а не слова» [2, с. 198], – вот твердое убеждение Милия Алексеевича, воспитанное литературно-критической школой В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского и, в особенности, Н.А. Добролюбова. И этому убеждению музыкант остался верен до конца своих дней. Многоликая творческая деятельность Балакирева и отразила всё, что он хотел сказать о жизни, о времени и о себе.

Наверняка, была и другая проблема, связанная с глубинами личности композитора. Его отличительная черта – исключительная правдивость. В своём кружке он предпочитал с дружеской беспощадностью говорить всё, что думал, в лицо собеседнику. Но надо ли в печатном слове выносить на общий суд не только мысли, но и душевные движения, свои и чужие? Как рассказать о тех, кто был бесконечно дорог, кто нанес, быть может, самые глубокие сердечные раны? «Я притом слишком стыдлив, чтобы выкладывать на блюдо происходящее внутри меня», – признавался Балакирев Стасову в письме от 17 мая 1863 года [2, с. 199]. В то же время как увязать правдивость с желанием деликатно обойти какие-то темы и события? Ведь не сказать – значит дать повод к неверным выводам.

Кажется, обо всём содружестве взялся написать любимый ученик Балакирева – Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни». По сию пору литературный труд Николая Андреевича остается ценнейшим источником сведений о той эпохе, *какой её видел автор, о его характеристиках современников, о своей и «чужой» музыке, об истории её создания*. Это проливает свет и на сложную, впечатлительную и крайне ранимую личность самого Римского-Корсакова. Музыкант счёл нужным обнародовать подведённые им жизненные итоги. Завещав опубликовать «Летопись» после своей смерти, он из-за могильной черты решил выплеснуть накопившуюся боль от несправедливостей и обид, неизбежных в каждой жизни. Его «Летопись» – исповедь, где он, уже не в музыке, а в слове, предельно открыто, без ретуши и лоска, обнажил наболевшее, что жгло и не давало покоя до конца его дней. Заполняя страницы «Летописи», Николай Андреевич позволил себе рассказать обо всём «с последней прямоотой», и даже подчеркнул своё стремление к нагой правде, как бы она ни была солоня. Разве не этому учил Балакирев, который привык без обиняков говорить ученикам всё, что думал и чувствовал? И это подогрело его конфликт с Римским-Корсаковым. В свою очередь, не попытался ли ученик, составляя «Летопись», отчасти последовать балакиревскому примеру? Однако *обсуждать* что-либо, как это было принято на собраниях «кучкистов», Римский-Корсаков не захотел. Став на рубеже веков признанным главой важной ветви петербургской композиторской школы, он *стремился первенствовать* в диалоге с Учителем, оставляя последнее слово за собой. *Таким он видел прошедшее и так оценивал его*. Составляя летопись не только своей музыкальной жизни, он явно хотел закрепить в исто-

рии собственный комментарий к прошедшим событиям, своим сложным отношениям с учителем. Поэтому Римский-Корсаков и пишет в «Летописи» о Балакиреве чаще, чем о ком бы то ни было. Тем самым музыкант невольно подчёркивает, что на протяжении всей его творческой жизни Учитель занимал огромное, незаменимое место. Желая быть объективным, Римский-Корсаков строит свое повествование по принципу «pro et contra». И за этим стоит едва ли не более важное, что проясняет подоплеку критических пассажей ученика в адрес учителя. Ещё не замечали, что Римский-Корсаков не только учился у Балакирева, причём на протяжении чуть ли не всей жизни, но и боролся с ним, чтобы стать Римским-Корсаковым – неопределимым композитором и авторитетнейшим педагогом, воспитавшим не одно поколение замечательных музыкантов. С особым вниманием он анализирует творческие и педагогические методы Балакирева, зачастую связывая их с его личностью.

Никто, кроме Римского-Корсакова, не сумел воссоздать такого детального, увиденного восторженно-влюблённым взором портрета молодого воспитателя кучкистов, какой оживает под пером ученика на страницах его «Летописи»:

«Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту (выделено мной. – Т.З.) готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние как никто другой» [23, с. 30].

Педагогический же метод Балакирева бывший ученик подверг жёсткой критике. Заметим важную подробность, объясняющую, на наш взгляд, остроту сужде-

ний Римского-Корсакова: самые суровые строки об учителе Николай Андреевич вносил в тяжёлые для него минуты, когда не мог сочинять музыку, когда тускнел и весь мир вокруг него. В связи с этим выдвинем гипотезу: не в особенностях ли творческого процесса наставника и его педагогических методов воспитанник подспудно искал причины собственных неудач? Римский-Корсаков, давно ставший прекрасным Мастером, профессором Санкт-Петербургской консерватории, которого на рубеже веков стали называть главой петербургской композиторской школы, не продолжал ли искать ключи к вдохновению у Учителя? Тем более что Николаю Андреевичу казалось, что в эпоху 1860-х самого Балакирева муза не покидала никогда.

«Балакирев, всякую минуту готовый фантазировать с величайшим вкусом на свою и чужую тему (здесь и далее выделено мной. – Т.З.), Балакирев, моментально схватывавший недостатки в чужих сочинениях и на деле готовый показать, как следует исправить то или другое, как надо продолжать такой-то подход или как можно избежать пошлого оборота, лучше гармонизировать фразу, расположить аккорд и т. п., Балакирев, композиторский талант которого ослепительно блеснул для всякого, входившего с ним в соприкосновение, – этот Балакирев сочинял чрезвычайно медленно и обдуманно» [23, с. 31].

В медлительности творческого процесса блестящего импровизатора Римский-Корсаков видел загадочное противоречие и с неодобрением писал о том, что учитель принуждал сочинять «медленно и обдуманно» не только себя, но и учеников: «живость письма и плодovitость отнюдь не одобрялись, требовалось переделывание по многу раз, и сочинение растягивалось на продолжительное время под холодным контролем самокритики»



[23, с. 31]. Кажется, ученик ставил в вину наставнику, что тот не сумел передать ученикам свой ослепительный дар, словно забыв, что врожденный талант нельзя сообщить другому.

Не раз в «Летописи» шла речь о «деспотическом характере» Балакирева, который «деспотически требовал, чтобы вкусы его учеников в точности сходились с его вкусами» [23, с. 30]. При этом Римский-Корсаков утверждал: «Балакирев, сам не прошедший какой-либо подготовительной школы, не признавал надобности в таковой и для других (выделено мной. – Т.З.)» [23, с. 33]. Однако, чуть ниже Римский-Корсаков, не замечая противоречия в своих выводах, невольно подчеркнул, что возможен не только традиционный путь обучения. Его избежал Балакирев, «добившийся всего (выделено мной. – Т.З.) своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою, без труда и без системы» [23, с. 33].

Заложенная в натуре учителя масса «противоречий, загадочности и обаяния» привели его, по мнению автора «Летописи», к перерождению: «Балакирев 80-х годов не был Балакиревым 60-х...» [23, с. 193]. Это сказало, как посчитал Римский-Корсаков, и на творчестве: «обаяния прежних импровизаций конца 60-х годов уже не было». Так ли? Другие поколения учеников продолжали восхищаться импровизаторским искусством учителя. Более того, у Балакирева и в поздние годы из импровизаций продолжали рождаться новые произведения, далеко не все из которых оказались перенесенными на нотную бумагу.

«Мне не удалось, – вспоминал К.Н. Чернов, – упросить М.А. записать вариации его на “Чардаш” из оперы Верстовского “Тромбой”. Как ни ничтожен сам по себе этот мотив, но под пальцами Балакирева, в его бешеных темпах, в огненных вспышках его могучего в

юности темперамента, – он производил сильное и неотразимое впечатление. М.П. К[ар]пов также разделял мои восторги. <...> Играл он ещё и какой-то необычайной красоты восточный мотив, тоже не записанный. <...> Зато мне удалось, в результате моих неоднократных, быть может, надоедливых приставаний, добиться, чтобы Балакирев записал и напечатал свое чудесное “Impromptu sur des thème de deux preludes de Fr. Chopin”» [28, с. 51–52].

Так что дело здесь явно не в Балакиреве, чьё свободное фантазирование за роялем продолжало восхищать учеников, а в самом Римском-Корсакове. Не в том ли, что Николай Андреевич, изменив своё отношение к учителю, уже не мог, как прежде, черпать собственное вдохновение в балакиревских импровизациях?

Примечательно, что последняя запись в «Летописи» датирована 22 августа 1906 года – юбилейного для Балакирева: в феврале исполнилось 50 лет его творческой деятельности, а в декабре – 70 лет со дня рождения. В связи с этим сам Балакирев не инициировал никаких торжеств, выделив юбилей творческой деятельности и скромно отметив его среди друзей – участников петербургского «Веймарского кружка» в доме Пыпиных. Никакие крупные творческие акции не были инициированы музыкальной общественностью и прежде всего – его учениками, друзьями и коллегами. Словно спохватившись после публикации Финдейзенем заметки с красноречивым названием «Забывтый юбилей М.А. Балакирева» [27], Мастеру были отправлены поздравительные письма и телеграммы в связи с его семидесятилетием – от Филармонического общества в Брно, Чешского национального театра в Праге, Московской народной консерватории за подписью С.И. Танеева и других. Все эти поздравительные послания композитор сохранил в своей библиотеке, как и вырезки

с многочисленными статьями из газет, где были подведены итоги славной деятельности главы «Могучей кучки».

В иных тонах деятельность эта оказалась представленной Римским-Корсаковым в его «Летописи». Наряду с Балакиревым объектом нелицеприятной критики в «Летописи» стали Э.Ф. Направник, Г.А. Ларош, К.Н. и А.К. Лядовы, А.С. Аренский. Это вызвало неприятие многих. Уже на стадии подготовки к изданию *Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов*<sup>10</sup> посчитал, что труд этот нуждается в коррекции. Н.Н. Римская-Корсакова что-либо менять отказалась и предпочла забрать рукопись.

Примечательно, что исповедь высокочтимого Учителя отказались издавать его ученики – А.К. Лядов и А.К. Глазунов, – вместе с Римским-Корсаковым, долгие годы возглавлявшие Совет. Во всяком случае, когда не стало Лядова, именно это сообщество опубликовало посвящённый его памяти сборник статей и материалов.

В начале 1909 года усилиями вдовы, согласно воле покойного, «Летопись» всё же была опубликована и сразу стала предметом обсуждения в кругу балакиревских учеников и соратников. Вот, что по этому поводу Балакирев писал Ляпунову 26 марта 1909 года:

«Во вторник у меня был Тиняков и сообщил о вышедшей книге Римского-Корсакова (автобиографии), которая, по его рассказам, представляет сплошной памфлет на меня. Характер писания как будто женская мелочность. Вначале говорится, что у меня были блестящие глаза и красивая борода. Нельзя думать, чтобы эти мои атрибуты могли интересовать Римского-Корсакова. Далее идёт руготня меня на обе корки, и мне кажется, Надежда Николаевна сделала плохую услугу своему покойному мужу изданием этой книги в *таком виде*»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> В статье сохраняется принятое в те годы название Попечительского совета.

<sup>11</sup> М.А. Балакирев – С.М. Ляпунову. ОР РНБ, ф. 451 (С.М. Ляпунов), оп. 2, ед. хр. 123, л. 37. Публ. впервые. Частично цит.: [9, с. 584].

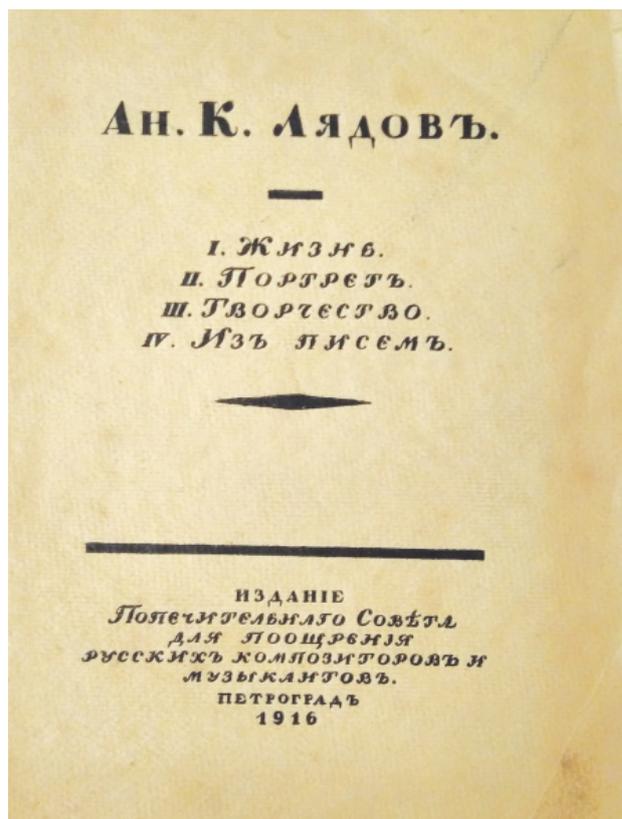


Рис. 2. Обложка сборника статей о А.К. Лядове

Сам Балакирев читать «Летопись» не стал, как не стал и возражать ученику в печати, хотя, судя по приведенному письму, был резко не согласен с его оценками и характеристиками. Ведь свою правоту педагога-новатора он давно доказал Делом: к тому времени его ученики составили гордость и славу русской и мировой музыки. Среди них самой авторитетной фигурой в России на рубеже веков был Римский-Корсаков. Неужели Учителю, совершившему этот творческий подвиг, надо было в чём-то оправдываться и спорить с любимым воспитанником? Глава школы, всегда старавшийся не афишировать внутренние разногласия с Римским-Корсаковым, чтобы не повредить совместной деятельности, и на этот раз не захотел выносить на страницы прессы свой комментарий. Возможно, Балакирев руковод-



ствовался и библейским постулатом: об ушедших в мир иной следует говорить хорошо, либо не говорить вовсе. Такова другая причина его отказа от полемики с Римским-Корсаковым по поводу высказанного им в «Летописи».

Кроме того, чтобы отвечать, потребовалось бы писать свою «Летопись». Балакирев же, как отмечалось, от публичных воспоминаний в назидание потомкам дистанцировался: не его жанр. Он предпочёл остаться композитором, главой Новой русской школы, а не автором мемуаров. Главное сказано в музыке, его и Римского-Корсакова<sup>12</sup>.

Думается, в отношениях музыкантов крылось также нечто крайне важное. Балакирев слишком любил Римского-Корсакова, поэтому, невзирая на внешний разлад, и не думал отворачиваться от взлелеянного им композитора Римского-Корсакова, от его музыки, которая во многом была и детищем Балакирева. Как вспоминал Чернов, «когда дело касалось Н.А. Римского-Корсакова, М.А. всегда его защищал <...> относился с большим уважением и любовью» [28, с. 22].

С годами Балакирев пришел к выводу: «главная мудрость жизни – молчание»<sup>13</sup>. Благородное молчание Мастер предпочёл хранить и по поводу «Летописи». Но чего оно стоило Балакиреву – «самому темпераментному», по определению Стасова [11, с. 22], из семьи «кучкистов»!.. Хотя и молчание – грозное оружие. Оно демонстрировало полное несогласие с высказанным в «Летописи». Неслучайно книга эта не вошла в балакиревскую библиотеку. Тем более что композитор явно не придавал «Летописи» её сегодняшнего значения.

Впрочем, Балакирев примерно так же поступил и с написанными в другом духе

«Воспоминаниями» П.Д. Боборыкина, заявив в письме к Г.Н. Тимофееву от 21 июня 1906 года: «<...> Я не читал и не намерен их читать, особенно теперь, когда, окончив корректурные работы, я собираюсь приступить к музыкальным трудам, хотя я ещё не решил, за что мне теперь приняться» [17, с. 284]. Похоже, композитор мог бы объяснить свою позицию словами современного петербургского поэта А.С. Кушнера, который считал: «Мемуары о себе читать так же странно и ни к чему, как подслушать о себе чужой разговор. Иногда собеседник вспоминает нечто из твоей жизни, из твоих высказываний, чего ты не помнишь, а то и вовсе никогда не произносил» [12, с. 500].

Год спустя после публикации «Летописи» Милий Алексеевич отошел в мир иной. За него вступились другие. В России и за рубежом прошла целая серия концертов памяти Балакирева. Его заслуги педагога, создателя Новой русской школы в самых высоких тонах были подчеркнуты во множестве некрологов, опубликованных в России и за рубежом. Сразу были оспорены и многие позиции «Летописи» в двух обстоятельных очерках С.М. Ляпунова [14] и Б.В. Гродзкого [7]. Иную картину воспитания кучкистов нарисовал Кюи [13]. Некий итог подвел Б.В. Асафьев: «Характеристика, данная <...> в “Летописи моей музыкальной жизни” Римского-Корсакова, несправедлива, узка, на ее основании нельзя судить о Балакиреве» [1, с. 249].

И всё-таки по прошествии времени суждениям автора волшебного «Китежа» многие поверили почти безоговорочно. Перестали замечать, что «Летопись» связана с жанром воспоминаний, что выводы автора не избежали субъективности. В результате в науке утвердился целый сонм

<sup>12</sup> Об этом см. также: [9, с. 532–590].

<sup>13</sup> М.А. Балакирев – С.М. Ляпунову. ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 100. Л. 33об. Цит. впервые.

мифов: о двух Балакиревых – до и после кризисной полосы 1870-х годов, о его деспотизме педагога, о том, что он якобы отрицал необходимость обучения как такового. Но разве это, в первую очередь, не наша вина? Ведь то знание, которое несёт «Летопись», отнюдь не окончательно, суждения Римского-Корсакова не бесспорны. Но он имел право сказать то, что считал нужным. Нам же давно пора соотнести его суждения с фактами, предоставляемыми другими источниками – хотя бы с материалами балакиревской библиотеки. Сколько учитель сохранил произведений ученика! Как внимателен был ещё и к созданному воспитанниками Римского-Корсакова! И всё это служит не только правде о Балакиреве, но и позволяет уточнить суждения Римского-Корсакова.

Примечательно наблюдение Л.Я. Гинзбург: «...В подлинном отношении к чело-

веку есть нечто, что существеннее и долговечнее несведённых счетов, раздражённого самолюбия, горечи и даже горя, это благодарность за пережитый пафос, и особенно за то, что никогда не придётся его стыдиться» [5, с. 57].

Истинно так! Римский-Корсаков был и остался гордостью Балакирева. Он продолжал жить в сердце учителя в роли «любимого чада». За Дело, которое создал *Корсинька*, за его талант, за сотворенную им музыку Балакирев прощал ему всё. И Римский-Корсаков продолжал быть верным нерушимому «святому братству» «Могучей кучки», утверждая в 1907 году, после завершения «Летописи», что он – «убеждённый кучкист» [31, с. 429], то есть *убеждённый балакиревец*, носитель идеалов и принципов школы-направления, центром которой был незабвенный Учитель.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Их было трое... // Избр. труды. Т. III. М.: АН СССР. 1954. С. 245–252.
2. Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 488 с.
3. Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1971. 422 с.
4. Бульгин Н.Д. Исповедь русского изобретателя. СПб.: Тип. А.А. Пороховщикова, 1898. 28 с.
5. Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство – СПб., 2002. 768 с.
6. Глинка М.И. Записки. 1804–1854. СПб.: Изд. «Русской старины», 1871. 194 с.
7. Гродзкий Б.В. Милий Алексеевич Балакирев. Краткий очерк его жизни и деятельности, значение его в области развития музыки. СПб. и др.: Ю.Г. Циммерман, [1910]. [2], 78 с.
8. Зайцева Т.А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
9. Зайцева Т.А. Милий Алексеевич Балакирев. Путь в будущее. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2017. 751 с.
10. Зайцева Т.А. Сокровища России. Духовная музыка М.А. Балакирева. М.: Музыка, 2013. 384 с.
11. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в воспоминаниях. М.: Музгиз, 1934. 159 с.
12. Кушнер А.С. Волна и камень. Стихи и проза. СПб.: LOGOS, 2003. 768 с.
13. Кюи Ц.А. Первые композиторские шаги Ц.А. Кюи // Кюи Ц.А. Избр. ст. / сост., автор вступ. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. С. 540–548.
14. Ляпунов С.М. М.А. Балакирев // Ежегодник императорских театров. Вып. VII–VIII. СПб., 1910. С. 31–67.
15. Ляпунова О.С. Неопубликованная автобиография М.А. Балакирева // М.А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники. Сб. ст. и материалов / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2004. С. 62–67.



16. Мандельштам О.Э. Шум времени. Воспоминания. Статьи. Очерки. СПб.: Азбука, 1999. 688 с.
17. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / редкол.: Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Э. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1962. 480 с.
18. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
19. Михаил Иванович Глинка в Придворной певческой Капелле. СПб.: Тип. Императорских СПб театров. Моховая, 40, 1892. 13 с.
20. Озеров Д.А. Отец Иоанн Кронштадтский: (личные воспоминания). [Б. м.]: [Б. и.], [19-]. 8 с.
21. Полное собрание писем М.И. Глинки / собр. и изд. Н.Ф. Финдейзен. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, [1907]. 568 с.
22. Преображенский Г.Н. Воспоминания об Елизавете Павловне Шиповой, первой начальнице Ярославского женского духовного училища Духовного ведомства (1845–1883). Ярославль: Тип. Губ. правл., 1884. 136 с.
23. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
24. Смирнов С.А. К воспоминаниям о С.П. Боткине и Ф.И. Иноземцеве: [Прибавление к XLIII заседанию Русского бальнеологического общества в Пятигорске]. [Б. м.]: [Б. и.], [19-]. 9 с.
25. Финдейзен Н.Ф. Автобиографические заметки М.А. Балакирева // РМГ. 1910. № 41. Стб. 861–862.
26. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / подг. к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
27. Финдейзен Н.Ф. Забытый юбилей М.А. Балакирева (к 50-летию его артистической деятельности: 1856–1906) // РМГ. 1906. № 17. Стб. 425–429.
28. Чернов К.Н. Милий Алексеевич Балакирев (По воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Сб. 3 / под ред. А.Н. Римского-Корсакова. Л.; М.: Мысль, 1925.
29. Шестакова Л.И. Былое М.И. Глинки и его родителей. СПб.: Тип. Имп. СПб. театров, 1894. 47 с.
30. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. М.: Худ. литература, 1981. 667 с.
31. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В 2 т. Т. 2: 1898–1908 / под общ. ред. А.В. Оссовского. Л.: Музгиз, 1960. 634 с.
32. Karłowicz M. Niewydane dotychczas pamiatki po Chopinie. [Переписка]. [Warszawa]: Skład główny w księgarni J. Fiszera, 1904. 403 S.

*Об авторе:*

**Зайцева Татьяна Андреевна**, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru

## REFERENCES

1. Asaf'ev V.V. Ikh bylo troe... [There Were Three of Them...]. *Izbrannyye trudy. Tom III* [Selected Works. Vol. III]. Moscow: Akademiya nauk SSSR, 1954, pp. 245–252.
2. *Balakirev M.A., Stasov V.V. Perepiska. V 2 tomakh. Tom 1* [Balakirev M.A., Stasov V.V. Correspondence. In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Muzyka, 1970. 488 p.
3. *Balakirev M.A., Stasov V.V. Perepiska. V 2 tomakh. Tom 2* [Balakirev M.A., Stasov V.V. Correspondence. In 2 volumes. Vol. 2]. Moscow: Muzyka, 1971. 422 p.
4. Bulygin N.D. *Ispoved' russkogo izobretatelya* [Confessions of a Russian Inventor]. St. Petersburg: Tipografiya A.A. Porokhovshchikova, 1898. 28 p.

5. Ginzburg L.Ya. *Zapisnye knizhki. Vospominaniya. Esse* [Notebooks. Memories. Essays]. St. Petersburg: Iskusstvo – Sankt-Peterburg, 2002. 768 p.
6. *Glinka M.I. Zapiski. 1804–1854* [Glinka M.I. Memoirs. 1804–1854]. St. Petersburg: Izdatel'stvo «Russkoy stariny», 1871. 194 p.
7. Grodzkiy B.V. *Miliy Alekseevich Balakirev. Kratkiy ocherk ego zhizni i deyatelnosti, znachenie ego v oblasti razvitiya muzyki* [Mili Alekseevich Balakirev. A brief sketch of his life and activities, the importance of him in the development of music]. St. Petersburg and others: Yu.G. Tsimmerman, [1910]. [2], 78 p.
8. Zaytseva T.A. *Miliy Alekseevich Balakirev. Istoki* [Mili Alekseevich Balakirev. Origins]. St. Petersburg: Sudarynya, 2000. 436 p.
9. Zaytseva T.A. *Miliy Alekseevich Balakirev. Put' v budushchee* [Myliy Alekseyevich Balakirev. The Way to the Future]. St. Petersburg: Kompozitor–Sankt-Peterburg, 2017. 751 p.
10. Zaytseva T.A. *Sokrovishcha Rossii. Dukhovnaya muzyka M.A. Balakireva* [Treasures of Russia. Spiritual music of M.A. Balakirev]. Moscow: Muzyka, 2013. 384 p.
11. Ippolitov-Ivanov M.M. *50 let russkoy muzyki v vospominaniyakh* [50 Years of Russian Music in memoirs]. Moscow: Muzgiz, 1934. 159 p.
12. Kushner A.S. *Volna i kamen'. Stikhi i proza* [Wave and Stone. Poems and prose]. St. Petersburg: LOGOS, 2003. 768 p.
13. Kyui Ts.A. *Pervye kompozitorskie shagi Ts.A. Kyui* [C.A. Cui's First Compositional Steps]. *Kyui Ts.A. Izbrannye stat'i* [Cui C.A. Selected Articles]. Compilation, introductory article and notes by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 540–548.
14. Lyapunov S.M. *M.A. Balakirev* [M.A. Balakirev]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Vypusk VII–VIII* [Yearbook of the Imperial Theatres. Issue VII–VIII]. St. Petersburg, 1910, pp. 31–67.
15. Lyapunova O.S. *Neopublikovannaya avtobiografiya M.A. Balakireva* [Unpublished autobiography of M.A. Balakirev]. *M.A. Balakirev. Lichnost'. Traditsii. Sovremenniki. Sbornik staty i materialov* [M.A. Balakirev. Personality. Traditions. Contemporaries. Collection of articles and materials]. Edited by T.A. Zaytseva. St. Petersburg: Kompozitor–Sankt-Peterburg, 2004, pp. 62–67.
16. *Mandel'shtam O.E. Shum vremeni. Vospominaniya. Stat'i. Ocherki* [Mandelstam O.E. The Noise of Time. Memories. Articles. Essays]. St. Petersburg: Azbuka, 1999. 688 p.
17. *Miliy Alekseevich Balakirev. Vospominaniya i pis'ma* [Mili Alekseevich Balakirev. Memories and letters]. Editorial board: J.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.E. Frid (responsible editor). Leningrad: Muzgiz, 1962. 480 p.
18. *Miliy Alekseevich Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Mili Alekseevich Balakirev. A chronicle of life and creative works]. Compiled by A.S. Lyapunova, E.E. Yazovitskaya. Leningrad: Muzyka, 1967. 599 p.
19. *Mikhail Ivanovich Glinka v Pridvornoy pevcheskoy Kapelle* [Mikhail Ivanovich Glinka at the Court Singing Chapel]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskikh Sankt-Peterburgskiy teatrov. Mokhovaya, 40, 1892. 13 p.
20. Ozerov D.A. *Otets Ioann Kronshtadtskiy: (lichnye vospominaniya)* [Father John of Kronstadt: (Personal memoirs)]. [Bez mesta]: [Bez izdatel'stva], [19–]. 8 p.
21. *Polnoe sobranie pisem M.I. Glinki* [Complete Collection of Letters of M.I. Glinka]. Collected and published by N.F. Findeizen. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo upravleniya udelov, [1907]. 568 p.
22. Preobrazhenskiy G.N. *Vospominaniya ob Elizavete Pavlovne Shipovoy, pervoy nachal'nitse Yaroslavskogo zhenskogo dukhovnogo uchilishcha Dukhovnogo vedomstva (1845–1883)* [Memoirs About Elizabeth Pavlovna Shipova, the first head of Yaroslavl theological female school for clergy (1845–1883)]. Yaroslavl: Tipografiya Gubernskogo pravleniya, 1884. 136 p.



23. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 9-e izdanie* [Rimsky-Korsakov N.A. Chronicle of my musical life. 9th edition]. Moscow: Muzyka, 1982. 440 p.
24. Smirnov S.A. *K vospominaniyam o S.P. Botkine i F.I. Inozemtseve: [Pribavlenie k XLIII zasedaniyu Russkogo bal'neologicheskogo obshchestva v Pyatigorske]*. [To Memoirs of S.P. Botkin and F.I. Inozemtsev: [Addendum to XLIII meeting of the Russian Balneological Society in Pyatigorsk]]. [Bez mesta]: [Bez izdatel'stva], [19–]. 9 p.
25. Findeyzen N.F. *Avtobiograficheskie zametki M.A. Balakireva* [Autobiographical Notes of M.A. Balakirev]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1910. No. 41. Columns 861–862.
26. Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901]. Prepared for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 428 p.
27. Findeyzen N.F. *Zabytyy yubiley M.A. Balakireva (k 50-letiyu ego artisticheskoy deyatel'nosti: 1856–1906)* [Forgotten Jubilee of M.A. Balakirev (to the 50th anniversary of his artistic activity: 1856–1906)]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1906. No. 17. Columns 425–429.
28. Chernov K.N. *Mily Alekseevich Balakirev (Po vospominaniyam i pis'mam)* [Mily Alekseevich Balakirev (by memoirs and letters)]. *Muzykal'naya letopis'. Stat'i i materialy. Sbornik 3* [Musical chronicle. Articles and materials. Collection 3]. Edited by A.N. Rimsky-Korsakov. Leningrad; Moscow: Mysl', 1925.
29. Shestakova L.I. *Byloe M.I. Glinki i ego roditeley* [Genesis of M.I. Glinka and His Parents]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskiykh Sankt-Peterburgskikh teatrov, 1894. 47 p.
30. Ekkerman I.P. *Razgovory s Gete* [Conversations with Goethe]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1981. 667 p.
31. Yastrebtsev V.V. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 2: 1898–1908* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Memoirs. In 2 volumes. Vol. 2: 1898–1908]. Edited by A.V. Ossovsky. Leningrad: Muzgiz, 1960. 634 p.
32. Karłowicz M. *Niewydane dotychczas pamiatki po Chopinie* [Perepiska] [Correspondence]. [Warszawa]: Sklad glowny w ksiegarni J. Fiszera, 1904. 403 S.

*About the author:*

**Tatyana A. Zaitseva**, DrSci, Professor, Saint-Petersburg N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory, **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru



**А.В. БУЛЫЧЁВА**

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

**«Начало учению нотного знамени всякому пению» –  
второй трактат Николая Дилецкого?**

Статья посвящена загадочным словам из трактата Н.П. Дилецкого «Грамматика мусикийская»: «якоже рекох в тихоновской мусикии...». Слова эти находятся в третьей редакции трактата, составленной Дилецким в 1678–1679 годах для Г.Д. Строганова. Вплоть до недавнего времени они трактовались в научной литературе как неопровержимое свидетельство участия Дилецкого в написании Тихоном Макарьевским его трактата «Ключ разумения», пока Е.Е. Воробьёв, опираясь на вновь открытый им рукописный источник «Ключа», не доказал невозможность такого сотрудничества. В данной статье предложена гипотеза, какой именно текст имел в виду Дилецкий. Упомянув «Тихонову мусикию», он далее говорит о системе двух ладов – весёлого (мажорного) и печального (минорного). Идея эта для своего времени была новаторской. Среди дошедших до нас русских трактатов последней трети XVII века она присутствует лишь в двух: в «Грамматике мусикийской» Н. Дилецкого и в анонимном труде «Начало учению нотного знамени всякому пению». Содержание последнего согласуется с содержанием «Грамматики мусикийской», в то же время дополняя классификацию ключей. Наша гипотеза заключается в том, что Дилецкий был автором «Начала учению...» и первоначально записал этот краткий, ёмкий текст на свободных листах в принадлежавшем Строганову не дошедшем до наших дней экземпляре «Ключа разумения» Тихона Макарьевского.

**Ключевые слова:** Николай Дилецкий, «Грамматика мусикийская», Тихон Макарьевский, «Ключ разумения», партесное пение.

*Для цитирования / For citation:* Булычёва А.В. «Начало учению нотного знамени всякому пению» – второй трактат Николая Дилецкого? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 58–64. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.058-064. EDN: TJBHSK.

**ANNA V. BULYCHEVA**

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

**The Beginning of Learning Musical Notation for Any Vocal Music –  
the Second Treatise by Nicolaus Dylecki?**

The article is devoted to mysterious words from Nicolaus Dylecki's treatise *Musical Grammar*: "As I Said in Tikhon's Musikia...". These words are included to the third version of *Musical Grammar*, written by Dylecki in 1678–1679 for Grigory Stroganov. Until recent time, they were interpreted in



the scientific literature as irrefutable evidence of Dylecki's collaboration with Tikhon Makarievsky in writing the treatise *Klyuch razumeniya* (*The Key of Knowledge*), while Eugeny Vorobiev, relying on the newly discovered handwritten source *The Key of Knowledge*, has not proved the impossibility of such cooperation. This article proposes a hypothesis, which text was meant by Dylecki. After mentioning "Tikhon's Musikia", he tells further about two modes system, merry (major) and sad (minor) modes. The idea was innovative for that time. Among the extant Russian musical treatises of the 17th century last third, it is presented in only two ones: *Musical Grammar* by Dylecki and anonymous treatise *The Beginning of Learning Musical Notation for Any Vocal Music*. The content of the last one corresponds with Dylecki's *Musical Grammar*, at the same time, complementing the classification of clefs. Our hypothesis is that Dylecki was the author of *The Beginning of Learning...* and initially wrote down this short, capacious text on blank sheets in a copy of *The Key of Knowledge* by Tikhon Makarievsky that belonged to Stroganov and has not survived.

Keywords: Nicolaus Dylecki, *Musical Grammar*, Tikhon Makarievsky, *The Key of Knowledge*, partes music.

Среди теоретических трактатов эпохи барокко, посвящённых партесному пению, первое место по праву занимает труд Николая Павловича Дилецкого «Музыкальная грамматика». Это не только один из самых ранних источников сведений по данной теме, но также наиболее полный, новаторский и дошедший до нас в максимальном числе копий труд. Однако трактат Дилецкого не даёт ответов на все вопросы, а, напротив, часто погружает в сомнения. Одна из областей, относительно которой возникает особенно много вопросов, – область звукорядов и гармонии. Исследуя трактат в этом отношении, Ивлий Александрович Семенёнок пришел к следующему выводу: «Трудно представить, как читатель трактата мог разобраться в правилах локусов (и в сути клавилов и воксов) без соответствующих схем и пояснений. <...> Воспользоваться пояснениями и рекомендациями Н. Дилецкого, чтобы осветить вопросы модальной гармонии п[артесных] о[бработок], оказывается или затруднительно, или вообще невозможно» [10, с. 23].

Одна из загадок трактата заключена в словах из «строгановского» списка (1679), озаглавленного «Идея грамматики музыкальной», хранящегося в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки<sup>1</sup> и изданного Владимиром Васильевичем Протопоповым: «Силу же существенную (якоже рекох в тихоновской музыкии) известную в сих быти в веселом пении ут-ми-соль, в печальном же ре-фа-ля» («Силу же существенную (как я сказал в тихоновской музыкии) вижу в том, о чем говорил – в веселом тоне ут, ми, соль и в печальном ре, фа, ля») [5, с. 223, 424] (см. рис. 1).

Слова эти неоднократно обсуждались учёными, но удовлетворительного объяснения не было найдено. Вот основные вехи дискуссии о Николае Дилецком и «Тихоновской музыкии», то есть «Ключе разума» (другое название – «Сказании о нотном гласобежании-гласоступании») Тихона Макарьевского. В 1897 году Василий Михайлович Металлов в статье «Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином

<sup>1</sup> Музыкальная грамматика Николая Дилецкого. ОР РГБ, ф. 173.1, ед. хр. 107.

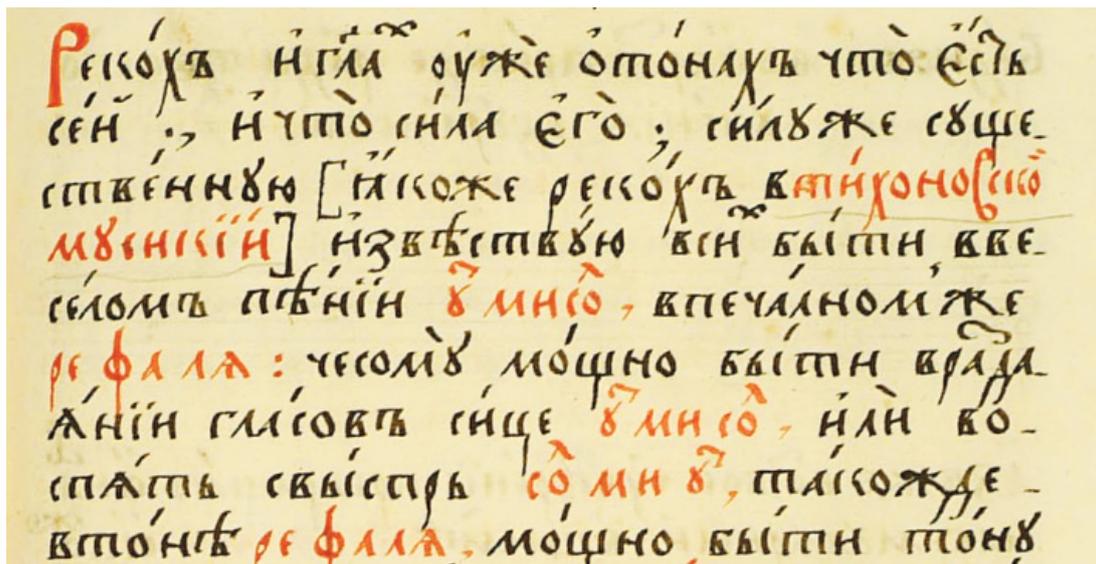


Рис. 1. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 173.1, ед. хр. 107. С. 203.

Николаем Дилецким» предположил, что вторая часть «Ключа разумения» авторства Дилецкого действительно существует и что этим текстом является трактат «Начало с Богом святым о мусикии» [6, ст. 1751–1752]. Однако в «Начале...» [см.: 10, с. 340–343] речь не идёт ни о партесном пении вообще, ни об «ут-ми-соль» в частности.

После долгого перерыва обсуждение было продолжено В.В. Протопоповым на страницах книги «Русская мысль о музыке в XVII веке». Загадочные слова здесь прокомментированы следующим образом: «Это замечание весьма туманно, потому что в “Ключе разумения” нет речи о весёлом и печальном ладах – главное место занимает “триестествогласие” ут-ре-ми, которое подобно указанию на мажорный лад, но не больше. Тем не менее, вряд ли подлежит сомнению факт содружества Тихона с Дилецким и, конечно, с Кореневым<sup>2</sup>» [9, с. 67]. Тем самым, несмотря на имеющиеся сомнения, возможность соавторства Н. Дилецкого и Тихона Макарьевского учёным допускается. Наконец,

в 2014 году Наталья Викторовна Мосягина, публикуя «Ключ разумения», процитировала и слова Дилецкого, и мнение Протопопова: «... действительно, общения их не могло не быть, так как Макарьевский и Дилецкий придерживались единой эстетической позиции: развитие партесной композиции и неразрывно с ней связанной нотопиной формы записи было их целью» [7, с. 9].

Филологи также видят Тихона всеобщим соавтором. Дмитрий Михайлович Буланин и Елена Константиновна Ромодановская в статье из монументального «Словаря книжников и книжности Древней Руси» упоминают три его сочинения: это компилятивная Латухинская Степенная книга, «Книга глаголемая богословия круг великий миротворный...», авторство которой находится под вопросом, и, наконец, «Ключ разумения», создававшийся, по мнению авторов статьи, «в тесном содружестве с другими адептами нового направления в русской музыке, прежде всего, с Николаем Дилецким» [2, с. 38].

<sup>2</sup> Иоанникий Трофимович Коренев – диакон Сретенского собора Московского Кремля. Автор трактатов «О пении разных знамен, иже поют греки, римляне и великороссийский народ» и «Мусикия», поэт.



И лишь Евгений Евгеньевич Воробьёв в двух своих работах решительно и последовательно возражает против гипотетического соавторства теоретиков. Если В.В. Протопопов по биографическим данным датировал «Ключ» 1670-ми годами, то Воробьёву благодаря обнаруженному им списку, законченному 7 марта 1677 года, удалось сузить временной диапазон создания трактата до 1670 – начала 1677 года [3]. Отсюда следует один из аргументов против соавторства: в 1677 году Тихон ещё не мог быть знаком с Дилецким. Кроме того, Дилецкий и Тихон Макарьевский отнюдь не придерживались единой эстетической позиции: «Терминология и теоретические установки Дылецкого<sup>3</sup> и Макарьевского различны. Наконец, и главное, в “Ключе” нет той фразы, на которую ссылается Дилецкий» [4, с. 21], то есть в трактате Тихона Макарьевского не упоминаются созвучия «ут-ми-соль» и «ре-фа-ля».

Как же тогда объяснить слова Дилецкого в строгановском списке «Музыкальной грамматики»? Е. Воробьёв предлагает довольно неожиданное объяснение – подразумевается другой трактат о музыке, написанный другим Тихоном: «Предполагать же, что не существовало других людей с именем Тихон среди сотен клирошан и музыкально образованных церковных деятелей, способных написать труд о музыке, было бы опрометчиво» [4, с. 21].

Дабы не множить число Тихонов и написанных ими «Музыкальной», я предлагаю иное решение. Необходимо найти текст, на который ссылается Дилецкий, то есть такой, в котором бы говорилось об «ут-ми-соль» и «ре-фа-ля». Благодаря прекрасной хрестоматии Дмитрия Семёновича Шабалина [11] сделать это нетрудно. Искомый текст

носит название «Начало учению нотного знамени всякому пению». Он дошёл до нас в единственном списке<sup>4</sup>. В первых же строках говорится о пяти линиях нотного стана, семи латинских литерях (от *A* до *G*) и шести нотах (сольмизационных слогах). Далее следуют слова, процитированные Дилецким в строгановском списке «Музыкальной грамматики»: «... и разделятся в четверогласном пении, ради известного утверждения во пении, сия шесть нот надвое: в веселом пении полагают в роздаче гласов ду<sup>5</sup>, ми, соль, а в печальном пении в роздаче гласов полагаются ре, фа, ля» [11, с. 359].

Каким образом мог появиться этот трактат Дилецкого, единственная (посмертная) копия которого, датирующаяся 1690-ми годами, находится в теоретическом сборнике из Отдела рукописей Российской национальной библиотеки? Если искать ответ, который примирил бы все известные на сегодня факты, он будет следующим. Существовал список «Ключа разумения», не дошедший до нас и не входящий в число тринадцати источников этого трактата, принятых во внимание Н.В. Мосягиной [7, с. 13]. Этот список не позднее 1678 года попал в руки известного библиофила Григория Дмитриевича Строганова (либо копия «Ключа» была специально переписана и переплетена по его заказу). На свободных листах в конце рукописи Дилецкий по просьбе мецената записал свой второй трактат, сделав это без всякого ведома Тихона, и, скорее всего, даже не будучи с ним лично знакомым.

Насколько содержание трактата «Начало учению нотного знамени всякому пению» соответствует музыкально-теоретическим взглядам Дилецкого? После

<sup>3</sup> Один из вариантов написания фамилии «Дилецкий».

<sup>4</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Кирилло-Белозерское собрание, ед. хр. 677/934. Л. 78–82 об.

<sup>5</sup> Слог «ду» вместо «ут» – очевидно, вольность копииста.

начального раздела о нотном стане, лире-рах и сольмизационных слогах автор этого трактата переходит к вопросу о ключах, перечисляя семь: басовый (*f4*), басовый крыжак (*f3*), теноровый (*c4*), альтовый (*c3*), альтовый крыжак (*c2*), дискантовый (*c1*) и дискантовый крыжак (*g2*). Об альтовом ключе также сказано: «зывается альтом в четверогласном пении, а в простом пении<sup>6</sup> – тенором» [11, с. 360]. Крыжаки – это так называемые «высокие» ключи (*chiavetti*), употреблявшиеся в Западной Европе в эпоху позднего Возрождения и барокко. Считается, что в русской музыке они не встречались: «Вышедшая из употребления в Европе и не применявшаяся в России техника употребления “высоких” и “низких” ключей требует специального разъяснения», – пишет И.А. Барсова [1, с. 112]. Как видим, в России эта техника применялась. «Высокие» ключи были известны не только теоретикам, но и практикам. В многохорной партесной музыке XVII века они могут встречаться в партиях первого хора, в XVIII веке становятся для первого хора практически обязательными, проникая в партии второго, изредка – третьего хора, а в 24-голосии появляются даже в партиях четвёртого хора<sup>7</sup>.

В «Музыкальной грамматике» эти же семь ключей названы Дилецким «обыкновенными», и к ним добавлены ещё восемнадцать «необыкновенных». В «Начале учению...» подобных излишеств не находим, здесь рассмотрены только ключи, необходимые в повседневной практике.

Далее речь идёт о «букварях» (звукорядах) диезных и бемольных, вплоть до четырёх ключевых знаков, и о трезвучиях. Изложение не содержит разночтений с «Музыкальной грамматикой». В заключение автор говорит: «И тако по азбуке смотрячи и руку [гвидонову] в памяти нотном держачи, можешь и все осемь голосов написать по согласию» [11, с. 363]. Как известно, для Дилецкого-композитора восемь – максимально возможное число голосов, хотя Дилецкий-теоретик допускал и большее число<sup>8</sup>.

Трактат «Начало учению нотного знамени всякому пению» отличается не свойственными «Музыкальной грамматике» ясностью и компактностью. Здесь могли сыграть роль две причины: как малое число свободных листов, оставшихся в конце предполагаемого строгановского списка «Ключа разумения», так и личная просьба Строганова, задавшего музыканту несколько конкретных вопросов, на которые Дилецкий ответил кратко и просто. А затем, видя интерес мецената к теории, в 1678 или 1679 году он взялся за новую версию своего главного трактата – уже третьей после виленской (на польском языке, 1675) и смоленской (на русском языке, 1677). Мы знаем её под названием «Идея грамматики музыкальной», и открывается она невероятных размеров посвящением «во благородных благородному, и во именитых именитому, господину своему и благодетелю милостивому Григорию Димитровичю Строганову» [5, с. 23]. Как известно, это единственный из рукописных

<sup>6</sup> То есть в так называемых «партесных гармонизациях» или «партесных обработках», которые в эпоху барокко к партесе отнюдь не причисляли. Партия тенора в них действительно нотируется в альтовом ключе.

<sup>7</sup> Н.Ю. Плотникова перечисляет следующие «...наиболее распространённые варианты соотношения партий и ключей в партиях дискантов, альтов, теноров и басов в трёх хорах: Д1 – скрипичный ключ, Д2, Д3 – дискантовый, А1 – меццо-сопрановый, А2, А3 – альтовый, Т1, Т2, Т3 – теноровый, Б1, Б2, Б3 – басовый» [8, с. 103].

<sup>8</sup> «Когда же поют восемь и больше голосов...»; «Когда бы ты писал и для двадцати четырех голосов, каденции нужно сочинять именно так»; «Теперь же будет пример для двенадцатиголосного произведения» [5, с. 373, 430, 433]. Однако примеры в виде полной партитуры Дилецкий даёт только для восьмиголосия, в более сложных случаях ограничиваясь басовыми партиями хоров.



экземпляров «Грамматики», к которому лично приложил руку Дилецкий. Посвящение заставляет читать как прямо обращённые к «благодетелю милостивому» не только те страницы редакции 1679 года, на

которых упомянуто имя Строганова. Поэтому предположение о существовании утраченного строгановского списка «Тихоновой мусикии» – наиболее очевидное объяснение загадочных слов Дилецкого.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Благодарность.

Статья написана по материалам доклада «Коллеги Николая Дилецкого: о теории партесного пения последней трети XVII века», прочитанного в Московский государственной консерватории 23 мая 2022 года на Международной научной конференции «Духовное и светское в русской музыкальной культуре: от Петра I до наших дней». Благодарю моих коллег Евгения Евгеньевича Воробьёва, Григория Ивановича Лыжова и Ивлия Александровича Семенёнка, консультировавших меня в процессе работы над докладом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская консерватория, 1997. 571 с.
2. Буланин Д.М., Ромодановская Е.К. Тихон Макарьевский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 4, Т–Я. Дополнения. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 31–42.
3. Воробьёв Е.Е. «Ключ разумения» // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841538.html> (дата обращения: 03.05.2023).
4. Воробьёв Е.Е. Рукопись «многогрешного крылоскаго дьячка арзамасца Петра Мелетиева сына Белкова» и вопросы происхождения «Ключа» Тихона Макарьевского // Вопросы музыкального образования. Вып. 3. Арзамас: АГПИ, 2012. С. 5–24.
5. Дилецкий Н.П. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.
6. Металлов В.М. Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким // Русская музыкальная газета. 1897, № 12. С. 1727–1762.
7. Монах Тихон Макарьевский. Ключ разумения / исслед. и расшифровка Н.В. Мосягиной. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 390 с.
8. Плотникова Н.Ю. Нотация русского партесного многоголосия // Вестник ПСТГУ. 2013. Вып. 1 (10). С. 83–109.
9. Протопопов В.В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989. 94 с.
10. Семенёнок И.А. Об уменьшённых трезвучиях, амбивалентности клавиша В и музыкальной теории Николая Дилецкого в отношении партесных обработок знаменного распева // Музыковедение. 2019, № 6. С. 15–25.
11. Шабалин Д.С. Певческие азбуки Древней Руси. Т. 1. Краснодар: Советская Кубань, 2003. 408 с.

Об авторе:

**Бульчѐва Анна Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1163-7344**, [anna.bulycheva@inbox.ru](mailto:anna.bulycheva@inbox.ru)

## REFERENCES

1. Barsova I.A. *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the History of Score Notation (16th – first half of 18th century)]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 1997. 571 p.
2. Bulanin D.M., Romodanovskaya E.K. Tikhon Makar'evskiy [Tikhon Makarievsky]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. Vypusk 3 (XVII vek). Chast' 4, T–Ya. Dopolneniya* [Dictionary of Scribes and Scribes of Ancient Russia. Issue 3 (XVII century). Part 4, T–Ya. Addenda]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004, pp. 31–42.
3. Vorob'ev E.E. «Klyuch razumeniya» [The Key of Knowledge]. *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841538.html> (03.05.2023).
4. Vorob'ev E.E. Rukopis' «mnogogreshnago kryloskago d'yachka arzamastsa Petra Meletieva syna Belkova» i voprosy proiskhozhdeniya «Klyucha» Tikhona Makar'evskogo [The Manuscript Written by “Many-Sinned Winged Sexton of Arzamas Peter Meletiev Son of Belkov” and Problems of Origin of “The Key of Knowledge” by Tikhon Makarievsky]. *Voprosy muzykal'nogo obrazovaniya. Vypusk 3* [Music education issues. Issue 3]. Arzamas: AGPI, 2012, pp. 5–24.
5. Diletskiy N.P. *Idea grammatiki musikiyskoy* [The Idea of Musical Grammar]. Publication, Translation, Research and Comments by V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1979. 640 p.
6. Metallov V.M. Starinnyy traktat po teorii muzyki, 1679 goda, sostavlennyy kievlyaninom Nikolaem Diletskim [An Old Treatise on the Theory of Music, 1679, compiled by a Kievan Nicolaus Dylecki]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1897, No. 12, pp. 1727–1762.
7. Monakh Tikhon Makar'evskiy. *Klyuch razumeniya* [The Key of Knowledge]. Research and transcription by N.V. Mosyagina. Moscow; St. Petersburg: Al'yans-Arkheo, 2014. 390 p.
8. Plotnikova N.Yu. Notatsiya russkogo partesnogo mnogogolosiya [Notation of Russian Partes Music]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Orthodox Svyato-Tikhonovsky Humanitarian University]. 2013. Issue 1 (10), pp. 83–109.
9. Protopopov V.V. *Russkaya mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian Musicology in 17th Century]. Moscow: Muzyka, 1989. 94 p.
10. Semenenok I.A. Ob umen'shennykh trezvuchiyakh, ambivalentnosti klavisa B i muzykal'noy teorii Nikolaya Diletskogo v otnoshenii partesnykh obrabotok znamennogo rospeva [On the Reduced Triads, Ambivalence of the Clavis B and the Musical Theory by Nicolaus Dylecki in Relation to the Party Arrangements of Znamenny Rospev]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. No. 6, pp. 15–25.
11. Shabalin D.S. *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi. Tom 1* [Singing Alphabets of Ancient Russia. Volume 1]. Krasnodar: Sovetskaya Kuban', 2003. 408 p.

About the author:

**Anna V. Bulycheva**, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Foreign Music Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-1163-7344**, [anna.bulycheva@inbox.ru](mailto:anna.bulycheva@inbox.ru)



**Л.В. ВОРОБЬЕВА**

*Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0002-1903-5209*

## **Об особенностях претворения жанрового канона в балладе «Море» А.П. Бородина**

Статья посвящена некоторым вопросам изучения жанра баллады. Цель данной работы – обозначить параметры жанрового канона и показать особенности его претворения в балладе «Море» А.П. Бородина. Обобщаются связанные с жанровым канонами типологические свойства вокального произведения композитора, которые рассматриваются на уровне содержания, драматургии, внутрижанровой структуры, формы, средств музыкальной выразительности. Прослеживаются особенности соотношения эпики–лирики–драмы, выявляются черты полифункциональной композиции, свойственные балладным формам эпохи романтизма, отмечается роль фортепианной партии и т.д. Подчеркивается: характер претворения многих параметров жанрового канона баллады отражает особенности стилевой ситуации романтической эпохи и шире – общие художественно-музыкальные явления второй половины XIX века, такие как усиление концертности фортепианного стиля, театральности, рельефности музыкальных образов, а также внимания к слову.

Ключевые слова: баллада, жанровый канон, Бородин, драматургия, форма, фортепианная партия, романтизм.

*Для цитирования / For citation:* Воробьева Л.В. Об особенностях претворения жанрового канона в балладе «Море» А.П. Бородина / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 65–73. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.065-073. EDN: TQXDCX

**LIDIJA V. VOROBYOVA**

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0002-1903-5209*

## **On the Features of the Implementation of the Genre Canon in the Ballad “Sea” by A.P. Borodin**

The article is devoted to some issues of studying the ballad genre. The purpose of this work is to identify the parameters of the genre canon and show the features of its implementation in the ballad “The Sea” by A.P. Borodin. The typological properties of the composer’s vocal work related to the genre canon are summarized, which are considered at the level of content, dramaturgy, intra-genre structure, form, means of musical expression. Peculiarities of epic-lyric-drama correlation are traced, the features of polyfunctional composition inherent in the ballad forms of the Romantic era the role of the piano part, etc, are revealed. At the same time, the ballad “The Sea” reflects the general artistic and musical

phenomena of the second half of the 19th century: such as the strengthening of the piano style concert quality, theatricality, the relief of musical images, as well as attention to the word.

**Keywords:** ballad, genre canon, Borodin, dramaturgy, form, piano part, romanticism.

**Б**аллада – одна из наиболее устойчивых жанровых структур, прошедших многовековую историю в разных национальных культурах, как народных, так и профессиональных. Образно-поэтические, стилистические особенности жанра, сложившиеся в результате исторического отбора, позволяют идентифицировать его среди множества других.

Известно, что основные параметры жанрового канона баллады формируются в народном музыкально-поэтическом творчестве начиная с XIII века и складываются в относительно целостную систему к позднему Средневековью [5, с. 7]. В итоге жанровый канон баллады включает определённые типологические особенности, проявляющиеся на уровне содержания, драматургии, формы, средств музыкальной выразительности. В дальнейшем ключевые принципы канона, благодаря «памяти жанра» (М.М. Бахтин), прослеживаются на каждом этапе развития баллады. В то же время они получают индивидуальное воплощение в зависимости от национальных традиций той или иной художественной культуры, характерных свойств стиля композитора, содержания и др.

Цель данной статьи – обозначить основные параметры жанрового канона и показать особенности его претворения в балладе «Море» (1870), занимающей особое место в камерно-вокальном творчестве Александра Порфирьевича Бородина. При этом за основу принимается определение А.Ф. Лосева: канон – это «количе-

ственно-структурная модель художественного произведения того стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования из местного множества произведений» [10, с. 15].

Первые *авторские* балладные опыты в России, появившиеся в поэзии В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова, относятся к XVIII веку. В русском литературоведении чаще говорится о русской *романтической* балладе, жанр которой представлен в творчестве В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.К. Толстого и других, где баллада окончательно сформировалась как жанр. Особенно большая заслуга принадлежит В.А. Жуковскому, о роли которого В.Г. Белинский сказал: «Этот род поэзии им начат, создан и утверждён на Руси» [3, с. 10].

Появление и расцвет русской музыкальной баллады связаны с областью камерно-вокальной музыки (XIX век) и, в частности, с *opus*'ами таких композиторов, как А.Н. Верстовский и А.А. Плещеев, М.И. Глинка и А.С. Даргомыжский, А.П. Бородин и М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский и другие.

На раннем – доглинкинском – этапе в балладе зарождается ряд важных закономерностей, которые станут доминирующими в более поздних образцах жанра. Имеется в виду отношение к слову, элементы театральности, звукоизобразительности и в связи с этим внимание к фортепианной партии, роль арочных связей, реминисценций и некоторые другие<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее о жанре баллады в творчестве композиторов доглинкинского периода см.: Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения [7].



На следующем этапе в развитии жанра (начало эпохи *романтизма*, рубеж XVIII–XIX веков) стиль баллады подчиняется эстетике нового направления и впитывает в себя её типологические особенности. Гармоничный синтез жанровых особенностей англо-шотландской, немецкой и русской народной баллады даёт мощный импульс для последующего развития жанра.

Романтическая баллада аккумулирует жанровые, стилевые, образно-поэтические, семантические и другие закономерности, сложившиеся на предыдущих стадиях истории жанра, прежде всего – фольклорной вокальной баллады. Кроме того, важное значение имеет последовательное усиление инструментального начала, что станет импульсом для появления фортепианной баллады в творчестве И.Ф. Ласковского (1840–1850-е гг.), а у Бородина в балладе «Море» проявится в сложной и развитой фортепианной партии.

В свою очередь, связь с фольклором в русских романтических балладах проявляется в обращении к стилистике и лексике народного повествования (к примеру, в балладе «Море» – «молодец», «казна золотая», «удалой»).

В процессе эволюции главными параметрами *канона баллады* становятся:

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

– *архаические элементы поэтики*, позволяющие претворить принципы русской сказки, идеализировать старину, ввести в оборот профессиональной культуры историческое прошлое;

– *синтетический тип драматургии*, для которого характерны доминирующая

роль *эпической* составляющей, усиление *драматизма* по мере развития сюжета и присутствие *лирического* начала с разной степенью эпической или драматической окраски;

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

При этом наряду с отмеченными выше особенностями в своём роде метазакономерностью становится *нарративный* характер музыки<sup>2</sup>.

В балладе «Море», написанной на текст и музыку А.П. Бородина, где, по словам Ц.А. Кюи, «музыкальная мысль, то мощная, то страстно нежная, является на фоне грозного, мрачного пейзажа (эффектнейший аккомпанемент) и сливается с ним воедино» [8, с. 73], находит яркое претворение типичное для романтизма конфликтное противостояние природной стихии и воли человека-пловца. Подобная тематика перекликается с другими явлениями в культуре XIX века, связанными с вольнолюбивыми мотивами, идеями сопротивления, борьбы с внешними силами, которые стоят на пути романтического героя к свету, счастью, любви. В качестве примеров можно назвать стихотворения «Арион» А.С. Пушкина, «Белеет парус одинокий» и «Корсар» М.Ю. Лермонтова, «Чёрное море» Ф.И. Тютчева и т.д.<sup>3</sup>, а также созданные в середине XIX века картины шторма И.К. Айвазовского.

Тем самым подтверждается мысль О.В. Бегичевой о музыкальной балладе как жанре-репрезентанте романтизма, воспринявшем от своих предшественни-

<sup>2</sup> Более подробно об этом: Воробьёва Л.В., Скурко Е.Р. Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского [6].

<sup>3</sup> Более подробно об этом см. в монографии А.Н. Сохора [11, с. 413].

ков «идейную свежесть, неисчерпаемую смысловую глубину, предельную степень выражения эстетической эмоции» [2, с. 5].

В то же время, развиваясь в русле романтизма, русская вокальная баллада органично вписывается в другую ветвь художественной культуры, связанную с развитием в литературе, изобразительном искусстве и музыке XIX века *реалистических тенденций*<sup>4</sup>, чем объясняется отсутствие во многих отечественных образцах жанра характерных для западноевропейских романтических баллад элементов фантастики, мистики. Такое, на первый взгляд, нарушение канона оказывается проявлением традиции русских народных баллад, а также «драматических кантат» А.Н. Верстовского («Чёрная шаль», «Три песни скальда»), баллад А.С. Даргомыжского<sup>5</sup>. Бородин также пишет текст на вполне реальный сюжет, вкладывая в него, как отмечалось, идею борьбы, стремления человека обуздать морскую стихию.

Следование жанровому канону и в то же время проникновение новых тенденций наблюдается на уровне драматургии. *Синтетический тип драматургии* – важнейшее типологическое свойство жанрового канона – проявляется в многообразии компонентов, непосредственно зависящих от характера содержания. Так, в балладе «Море» драматургическое развитие направлено от повествовательности к драматической коллизии и трагической развязке. Общий тон произведения определяет характерное для драматургии жанра соединение двух типов повествования – эпического и драматического. Драматическая картина бушующей сти-

хии оттеняется лирическим рассказом о купце и его молодой жене. Трагическим итогом становится гибель главного героя в морской пучине. При этом преобладание эпики, восходящее к русской художественной традиции, в том числе к эпическим песням и былинам, проявляется в том числе и в интонационном строе лирических тем, проникновении в них декламационного начала<sup>6</sup>, что, в свою очередь, свидетельствует о внимании композитора к слову.

*Принципы формообразования*, характерные для жанрового канона баллады, прослеживаются в полифункциональности композиции «Моря». Такого сочетания признаков рондальности, сонатности, сложной трёхчастности, а также свободной вариантности, что, в свою очередь, свидетельствует о чертах смешанной композиции поэмого типа, получившей, как известно, широчайшее распространение именно начиная с эпохи романтизма. Основными темами баллады становятся *тема моря* и *тема пловца*, а также *тема борьбы со стихией* как синтез двух предыдущих.

*Тема моря*, грозного, бушующего, создаёт настроение беспокойства, тревоги благодаря лежащему в её основе изобразительному по своей природе аккомпанементу с волнообразным (зигзагообразным) рисунком фигурации в сочетании с мелкими длительностями (движение шестнадцатыми). Звучащий в низком регистре, в стремительном темпе данный элемент текста приобретает угрожающий характер звучания и в качестве лейтфактуры пронизывает большую часть музыкальной ткани произведения

<sup>4</sup> Таковы баллады на социальную тематику Даргомыжского: «Свадьба» (1834) на сл. А. Тимофеева и драматическая песня «Старый капрал» (1858) на текст В. Курочкина (из Беранже) и др.

<sup>5</sup> Позднее этот ряд продолжают баллада М.П. Мусоргского «Забытый» (1874) на сл. А.А. Голенищева-Кутузова, *opus* 'ы П.И. Чайковского «Корольки» (1875) на сл. Л.А. Мея из В. Сырокомли и др.

<sup>6</sup> Одним из таких элементов является опора на трёх-пятитактные структуры тематизма экспозиционного раздела.



(за исключением следующего «баркарольного» эпизода) (пример 1).

Напевная тема пловца с характерными для неё мягкими баркарольными закруглёнными интонациями звучит на фоне варианта лейтфактуры моря – гармонической фигурации, благодаря остинатному

ритму и повторяемости исходной фактурной ячейки, вызывающей эффект спокойного покачивания (пример 2).

Вместе с тем, активные акцентированные окончания фраз, придающие волевой характер теме, становятся интонационным зерном, из которого в процессе развёртывания музыкального материала прорастут другие

темы, связанные с образом пловца (средний раздел) и борьбой со стихией. В свою очередь, в теме борьбы со стихией ритмический рисунок и декламационность темы моря совмещаются с восходящей направленностью мелодии темы пловца (пример 3). Интонационные связи между всеми разделами являются проекцией сквозного развития сюжета на собственно музыкальный ряд.

Нельзя не согласиться с Е.М. Левашёвым в том, что закономерность чередования тем, их видоизменения «соответствуют основным этапам развёртывания типично балладного сюжета с острой завязкой конфликта и его роковым разрешением» [9, с. 326]. При этом благодаря многократному возвращению темы моря формой первого плана становится *рондо*.

Связь с сонатной формой проявляется в наличии относительного контраста между темами в экспозиционном разделе, их раз-

Пример 1. «Море» муз. и сл. А.П. Бородина, тт. 7–16

Пример 2. «Море» муз. и сл. А.П. Бородина, тт. 25–29

Пример 3. «Море» муз. и сл. А.П. Бородина, тт. 168–174

витии и интонационном сближении в динамической репризе<sup>7</sup>. Роль главной партии играет тема моря, в то время как функцию побочной партии выполняет тема пловца.

Последовательное усиление драматизма в процессе развития приводит к динамизации репризы, в которой происходит сближение *темы моря* и *темы борьбы со стихией*. Происходящие события неуклонно приближаются к катастрофе: на смену плавному ритму вокальной партии приходят острые ритмические структуры, аналогичные пунктирному рисунку, угловатые интонации. В связи с этим возникает, по терминологии В.П. Бобровского, «композиционное отклонение в развивающийся раздел в репризной части формы» [4, с. 211], что приводит к «репризе продолжающегося действия». Происходит смена типов интонирования – усиление декламационного начала, что особенно ярко выражено в кульминации («Но с морем упрямым он сладить не мог»), подчеркнутой тритоновыми интонациями, цепью диссонирующих аккордов в гармонии. Одним из средств нагнетания драматизма оказывается многократное введение в музыкальную ткань риторической фигуры *catabasis* (пример 4).

Её продолжением воспринимается в кульминации нисходящая целотонная последовательность в басовом голосе с закрепившейся за ней в русской музыке семантикой рока («Руслан и Людмила» М.И. Глинки, Симфония № 6 П.И. Чайковского и др.) (пример 5).

Пример 4.

«Море» муз. и сл. А.П. Бородина, тт. 53–58



Пример 5.

«Море» муз. и сл. А.П. Бородина, тт. 188–192



Такая логика развития, связанная с динамизацией репризы, сближением прежде противопоставляемых тем-образов, трансформацией лирической темы, часто репрезентирующей образ романтического героя, лежит в основе поэзных форм Шопена (баллады, скерцо), Листа (Первый, Второй фортепианные концерты, «Тассо», «Прелюды» и т.д.). «Море» Бородина органично вписывается в данную тенденцию.

С точки зрения *сложной трёхчастной формы* экспозиция представляет собой простую трёхчастную структуру, в которой тема бушующего моря обрамляет срединный баркарольный раздел с темой пловца. Последняя, в свою очередь, оказывается интонационным истоком для темы-варианта средней части, вместе с тем образующей яркий контраст по отношению к экспозиционному разделу в целом.

Повествование о «завидной доле», выпавшей молодцу, на время оттеняет драматическую картину бушующего моря и погружает слушателя в мир мечты романтического героя. Семантика *Des-dur* средней части («идеализированный романтиками *Des-dur*»), по выражению Л.П. Казанце-

<sup>7</sup> На данную закономерность также обращает внимание Е.М. Левашёв [9, с. 326].



вой), полутоновые опевания в вокальной партии, с плавными, закруглёнными интонациями, идущими от русской песенности, становятся средствами создания лирического образа. Вместе с тем, как отмечает А.Н. Сохор, «зыбкость, непрочность мечты подчёркнута тонким штрихом: вся эта часть идёт на органном пункте доминанты и, следовательно, гармонически неустойчива» [11, с. 416].

*Внутрижанровый синтез*, свойственный жанровому канону баллады, находит отражение в опоре на первичные бытовые жанры, песенные или танцевальные, характерные для салонного музицирования. На этом этапе композиторы обращаются к романсу, элегии, маршу, колыбельной и др. В балладе «Море» для характеристики образа пловца композитор выбирает баркаролу, тем самым указывая на «место действия». Кроме того, неспешный, размеренный ритм, свойственный данному жанру, коррелирует с *нарративным* характером изложения сюжета в поэтическом тексте, одним из важнейших параметров жанрового канона.

*Театральность* – типологическая черта жанра – раскрывается в дальнейшей, идущей от «драматических сцен» Верстовского драматизации музыкального содержания, усилении как образной рельефности, так и *картинности*, типичной для поэтики баллады в целом. Этому способствуют разнообразные *звукоизобразительные приёмы*. Более того, данная тенденция неразрывно связана с расширением выразительных – тембровых – возможностей фортепиано и собственно технических, исполнительских приёмов<sup>8</sup>, с дальнейшим

усложнением драматургических и композиционных функций инструмента, что проявляется на уровне фактуры. В фортепианной партии баллады «Море» Бородина плотная аккордовая мелодико-гармоническая фигурация имитирует движение морских волн, в то время как быстрый темп вызывает ассоциации со стремительными порывами ветра. Обозначенные особенности партии фортепиано в «Море» свидетельствуют о тенденции к концертности.

Таким образом, как было показано, в «Море» Бородина раскрываются многие параметры жанрового канона. В то же время принципы их претворения Бородиным отражают особенности стилевой ситуации романтической эпохи. Имеются в виду: типичная для балладных, поэзных форм XIX века полифункциональность композиции; направленность развития «от расчленённости к слитности» – от эпики, лирики к драме и трагической развязке.

Более того, в «Море» раскрываются многие общие художественно-музыкальные явления второй половины XIX века, такие как усиление концертности фортепианного стиля, театральности, рельефности музыкальных образов, а также внимания к слову. Сходные тенденции наблюдаются в камерно-вокальном творчестве современников Бородина – Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, С.И. Танеева, а затем и в музыке композиторов следующего поколения – А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, М.М. Ипполитова-Иванова, Н.К. Метнера и других. Изучение этих процессов в связи с жанром баллады может стать темой самостоятельного исследования.

<sup>8</sup> Как отмечает А.Н. Сохор, при этом применяется характерный для Листа и Балакирева пианистический приём: «помогающее передать бурное волнение моря быстрое чередование рук» [11, с. 414].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.
2. Бегичева О.В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв. Типология и поэтика: дис.... д-ра искусствоведения: 24.00.01. М., 2019. 426 с.
3. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 560 с.
4. Бобровский В.П. Функциональные особенности музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 322 с.
5. Воробьева Л.В. Из истории изучения жанра баллады в отечественной гуманитарной науке (литературоведение, музыковедение) // Наука об искусстве в XXI веке: материалы всероссийского (с международным участием) фестиваля науки в рамках III ежегодного научно-образовательного проекта «Школа молодых ученых» 5 ноября 2020 года. Уфа: УГИИ, 2021. С. 5–14.
6. Воробьева Л.В., Скурко Е.Р. Жанровый канон баллады и его претворение в фортепианном опусе И. Ласковского // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2 (47). С. 19–30.
7. Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2010. 47 с.
8. Кюи Ц.А. Русский романс. Очерк его развития. СПб.: Н.Ф. Финдейзен, 1896. 20 с.
9. Левашёв Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки. В 10 т. Т. 7 / редкол. Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашёва, А.И. Кандинский. М.: Музыка, 1994. С. 287–360.
10. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 6–15.
11. Сохор А.Н. Александр Порфирьевич Бородин: жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.; Л.: Музыка [Ленинградское отделение], 1965. 822 с.

Об авторе:

**Воробьева Лидия Валентиновна**, аспирант, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1903-5209**, lv.mhk@yandex.ru

## REFERENCES

1. Balashov D.M. *Istoriya razvitiya zhanra russkoy ballady* [History of the Development of the Russian Ballad Genre]. Petrozavodsk: Karel'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1966. 72 p.
2. Begicheva O.V. *Romanticheskaya ballada v khudozhestvennoy kul'ture XIX–XX vekov. Tipologiya i poetika: dissertatsiya .... doktora iskusstvovedeniya: 24.00.01* [Romantic Ballad in Artistic Culture of XIX–XX Centuries. Typology and poetics: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 24.00.01]. Moscow, 2019. 426 p.
3. Belinskiy V.G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [The Works of Alexander Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. 560 p.
4. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osobennosti muzykal'noy formy* [Functional Peculiarities of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1977. 322 p.
5. Vorob'eva L.V. Iz istorii izucheniya zhanra ballady v otechestvennoy gumanitarnoy nauke (literaturovedenie, muzykovedenie) [From History of Study of a Genre of the Ballad in a Domestic Humanitarian Science (literary criticism, musicology)]. *Nauka ob iskusstve v XXI veke: materialy*



vserossiyskogo (s mezhdunarodnym uchastiem) festivalya nauki v ramkakh III ezhegodnogo nauchno-obrazovatel'nogo proekta «Shkola molodykh uchenykh» 5 noyabrya 2020 goda [Science of Art in XXI Century: materials of all-Russian (with the international participation) festival of a science within the framework of III annual scientific and educational project “School of young scientists” on 5 November 2020]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya imeni Z. Ismagilova, 2021, pp. 5–14.

6. Vorob'eva L.V., Skurko E.R. Zhanrovyy kanon ballady i ego pretvorenie v fortepiannom opuse I. Laskovskogo [Genre Canon of the Ballad and Its Implementation in a Piano Opus by I. Laskovsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 2 (47), pp. 19–30.

7. Dolgushina M.G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Chamber Vocal Music in Russia in the First Half of XIX Century: to the problem of connections with the European culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2010. 47 p.

8. Kyui Ts.A. *Russkiy romans. Ocherk ego razvitiya* [Russian Romance. Sketch of Its Development]. St. Petersburg: N.F. Findeyzen, 1896. 20 p.

9. Levashev E.M. A.P. Borodin [A.P. Borodin]. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 tomakh. Tom 7* [History of Russian Music. In 10 volumes. Vol. 7]. Edited by Yu.V. Keldysh, O.E. Levasheva, A.I. Kandinsky. Moscow: Muzyka, 1994, pp. 287–360.

10. Losev A.F. O ponyatii khudozhestvennogo kanona [On the Concept of Art Canon]. *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [Problems of Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa]. Moscow: Nauka, 1973, pp. 6–15.

11. Sokhor A.N. *Aleksandr Porfir'evich Borodin: zhizn', deyatel'nost', muzykal'noe Tvorchestvo* [Alexander Porfiryevich Borodin: Life, activity, and music creation]. Moscow; Leningrad: Muzyka. [Leningradskoe otdelenie], 1965. 822 p.

*About the author:*

**Lidiya V. Vorobyeva**, the postgraduate student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (4500776, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1903-5209**, lv.mhk@yandex.ru



**Е.В. КРУГЛОВА**

Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М.М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-6565-2083

## ***Messa di voce*: историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента**

Вокальное исполнение музыки XVII–XVIII столетий, согласно требованиям старинных мастеров, предполагало экспрессию для воплощения и передачи аффектов. В связи с этим важным компонентом в формировании сольного певца данного времени являлось овладение различными видами орнаментации, служащими основой выражения соответствующих чувств. В статье впервые в отечественном музыкознании рассматривается феномен *messa di voce* (филирования звука) в двух его составляющих аспектах: динамического орнамента и основополагающего вокально-технического элемента в искусстве *bel canto*.

В настоящее время *messa di voce* в вокальном образовании уделяется недостаточно внимания. В предлагаемой работе анализируются пути становления *messa di voce*, варианты его вокального воспроизведения в историческом ракурсе и делаются выводы о важности данного приёма для совершенствования как технической, так и выразительной сторон исполнения.

Материал статьи и выводы будут полезны певцам, исполняющим старинную музыку, для стилистически верной её интерпретации, а также могут быть использованы в учебных курсах истории вокального исполнительства и истории вокальных стилей на вокальных отделениях музыкальных колледжей и факультетов вузов.

**Ключевые слова:** обучение вокалистов, эпоха барокко, историческое пение, динамическая орнаментация, *messa di voce*, старинная музыка, вокальная техника, гибкость голоса, искусство звуковой светотени в барокко, вокально-исполнительская школа.

Для цитирования / For citation: Круглова Е.В. *Messa di voce*: историко-теоретические аспекты развития вокального орнамента // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 74–84. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.074-084. EDN: TRVBRX

**ELENA V. KRUGLOVA**

The State Musical Pedagogical Institute named  
after M.M. Ippolitov-Ivanov Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-6565-2083

## **Messa di Voce: Historical and Theoretical Aspects of Development Vocal Ornament**

Vocal performance of the XVII–XVIII centuries music, according to the requirements of ancient masters, involves expression in connection with the embodiment and transmission of affects. In this regard, an important component in forming a solo singer of that time was the mastery of various kinds



of ornamentation which served as the basis for expressing the corresponding feelings. For the first time in Russian musicology, the article examines the *messa di voce* phenomenon (sound milling) in its two constituent aspects: dynamic ornament and the fundamental vocal-technical element in the art of *bel canto* (it. – beautiful singing).

Currently, in vocal education *messa di voce* is paid little attention to. In solving topical issues related to the performance of music of this historical period, in particular vocal ornamentation, the author of the proposed work examines the ways of forming *messa di voce*, analyzes the variants of its vocal reproduction from a historical perspective and draws conclusions about the importance of this technique for improving both the performance technical and expressive sides. The material of the work and conclusions will be useful to singers, reproducing old music for its stylistically correct interpretation, and can also be used in training courses on the Vocal Performance History and the Vocal Styles History at vocal departments of music colleges and university faculties.

**Keywords:** vocalist training, the Baroque era, historical singing, dynamic ornamentation, *messa di voce*, ancient music, vocal technique, flexibility of voice, the art of sound *chiaroscuro* in the Baroque, vocal performance school.

Эпоха барокко в вокальном искусстве знаменуется расцветом школы прекрасного пения – *bel canto*. Это было время высочайшего владения певческим мастерством – от технологии до художественной выразительности. Основное требование к вокалистам сводилось к услаждению слуха и возбуждению в слушателях различных аффектов.

Великий Дж. Россини в письме директору Экспериментальной музыкальной гимназии во Флоренции Джованни Сервадио описал стиль *bel canto* как «пение, трогаящее душу» [17, с. 369]. А в XX веке выдающийся певец Нодар Андгуладзе сравнил звук бельканто «с чувством, превратившимся в звук». Такая глубокая концепция, по мнению музыканта, касается «тончайших струн духовного мира человека» [1, с. 97].

Согласно установкам старинных учителей, для воспроизведения любых чувств певец эпохи барокко должен был использовать различные интонации голоса в зависимости от аффекта, заложенного в основе содержания текста. Неслучайно именно в период *bel canto* вокально-тех-

ническое мастерство достигает невероятного расцвета. Этому в большей степени способствовало владение певцами искусством *messa di voce*, которое было одним из основных технических элементов в воспитании певческого голоса в рассматриваемое время.

Современные вокалисты нередко путают значение этого термина с *mezza voce*, что переводится с итальянского как вполголоса. Под *messa di voce* в старинной исполнительской практике понимался вокальный орнамент, служащий для динамического разукрашивания выдержанных тонов, или динамическая филировка. Умение петь мягко, эмоционально наполненно, используя при этом *messa di voce*, высоко оценивалось музыкантами в эпоху *bel canto*.

Во второй половине XIX века об искусстве *messa di voce* как о «технике эмоционального выражения» в пении писала американская певица, композитор и педагог К.Б. Роджерс [26, р. 104]. По её мнению, «для певца, овладевшего этим искусством усиливать или ослаблять звучание на одной ноте, становится возможным выраже-

ние любого эмоционального волнения, которое может постичь человеческая душа» [там же, р. 106]. И уже в настоящее время профессор А.В. Малинковская указывает, что «использование *crescendo* и *diminuendo* в длительном ведении одного тона (филировка) является мощным средством выразительного интонирования» [13, с. 40].

В отечественном музыкознании проблема *mesa di voce* на сегодняшний день недостаточно разработана. Авторы современных исследований (Г.С. Зайтов [7], С.В. Решетникова [16]) кратко описывают *mesa di voce* как важный технический приём (филировка звука) в практике старинных мастеров пения, при этом практически не упоминая изначальной трактовки – динамического вокального орнамента.

Зарубежные коллеги, в свою очередь, уделяют большее внимание технике *mesa di voce*. Проводятся различные лабораторные исследования, посвящённые эволюции акустических характеристик голосов певцов во время исполнения *mesa di voce* [19], а также филированию звука с его динамическими градациями в пении [23; 27].

Для воплощения аффектаций звука, свойственных им определённых интонаций необходимо наличие у певца соответствующего технического оснащения, фундаментальную основу которого в вокальном искусстве составляет эластичность голоса. В процессе кропотливой работы доведённые до автоматизма навыки позволяют певческому голосу быть гибким, податливым инструментом, способным с лёгкостью воспроизводить различные виртуозные рулады [10].

Музыканты прошлого и настоящего в поисках выразительности исполнения нередко сравнивают *mesa di voce* с техникой светотени в живописи. Великолепно в этой связи сравнение выдающегося флейтиста, композитора и теоретика му-

зыки И.И. Кванца: «Во время исполнения ... берите пример с живописи, где задействованы так называемые полутона, с помощью которых и происходит незаметный переход от света к тени. В пении и игре на инструменте *crescendo* и *diminuendo* [*mesa di voce* – Е.К.] следует использовать подобно промежуточным цветам художника, поскольку сие разнообразие является неизменным признаком хорошего музыкального исполнения» [8, с. 169]. Становится очевидным, что полный динамический контроль позволяет музыкантам добиваться абсолютной свободы в передаче любого музыкального выражения.

История возникновения и обращения музыкантов к *mesa di voce* уходит к XVI столетию и связана с желанием добиться выразительности в исполнении. В 1555 году итальянский композитор и теоретик музыки Дон Н. Вичентино в своём трактате «Старинная музыка, адаптированная к современной практике» писал, что певцы иногда использовали *piano* или *forte*, чтобы продемонстрировать при этом воздействие аффектов в словах и гармонии; сама же градация громкости не была записана [21, р. 134]. Отдельно стоит заметить, что певцы не получали системного обучения и в результате не могли управлять ни силой голоса, ни его динамическими возможностями.

В поисках новых средств выражения эмоций, заключённых в музыке, итальянские музыканты XVII века сохраняют исполнительские традиции второй половины XVI века. Продолжая культивировать применение динамических контрастов, композиторы начинают использовать обозначения *f* и *p*. В вокальном искусстве подобное динамическое разнообразие подразумевало эффект «эха», создающего контраст звукового пространства. Например, в предисловии к опере «Представление о душе и теле»



Э. де' Кавальери (1600) просит вокализировать «как можно выразительнее, изменяя темп и динамику ... в соответствии с требуемым эффектом, тем самым добиваясь слушательских эмоций» (цит. по: [14]).

Музыканты Флорентийской камераты стремились к более утончённому использованию певческого голоса, наполненного большей интонационной и драматической выразительностью, по сравнению с хорами и мадригалами предшествующего времени. Таким образом, в XVII веке повысилось внимание к использованию широкой динамической амплитуды, включающей *crescendo* и *diminuendo*. Обновлённая исполнительская техника закрепились в термине *messa di voce*, который первоначально не означал ни вокальное украшение, ни упражнение.

Музыканты камераты утверждали, что «новое» вокальное искусство придаст музыке большую выразительность. Особой оригинальностью в этой связи выделялись динамические орнаменты композитора и певца Дж. Каччини, которые он впервые описал во введении своего сборника «Новая музыка» (1602). Один из способов композитор охарактеризовал как «*il crescere e scemare della voce*» (усиление и ослабление голоса), указав тем самым на новую степень выразительности в исполнении, ещё не применяемую композиторами ранее [21, р. 60]. Этот способ явился первоосновой *messa di voce* (филировки звука), к которому в поисках экспрессии зачастую обращались музыканты вплоть до XIX века, но уже не только как к динамическому украшению в исполнительской практике, но и в качестве важного дидактического упражнения для совершенствования вокальной техники.

В трактатах вокальных педагогов последующего времени прослеживается довольно ясная тенденция применения тре-

нинга *messa di voce* (филировки звука) теперь уже и как фундаментальной основы получения школы вокально-технического мастерства.

В середине XVII века К. Бернгард – немецкий певец, композитор, и теоретик музыки, изучивший итальянскую манеру исполнения и украшений в пении во время своего прибывания в Италии, – оставил важнейшие указания о богатой динамической орнаментации того времени. Так, в 10 пункте трактата «Вокальное искусство или манеры» (1649) он пишет: «На целых или половинных нотах в начале используют *piano*, в середине *forte* и, в свою очередь, к концу опять употребляется *piano*. Важно помнить, что не следует внезапно переходить от *piano* к *forte*..., а нужно постепенно усиливать и ослаблять голос, иначе то, что должно быть произведением искусства, будет звучать довольно отвратительно» (цит. по: [20, s. 38]). Очевидным становится применение в итальянской традиции орнамента – филировки звука, которая, однако, ещё не называлась *messa di voce* [там же]. И далее, в 11 пункте, Бернгард указывает, что «в маленьких нотах [мелкие длительности – *E.K.*] одна часть поётся *piano*, а другая *forte*, а затем снова чередуются, но большей частью начинаются с *piano* и всегда заканчиваются на нём» (цит. по: [там же]).

Спустя столетие авторитетные вокальные мастера в своих трактатах детально обсуждали филировку как *messa di voce*. Ярким примером предельно чёткого разъяснения особенностей исполнения филировки звука являются описания выдающегося вокального педагога, певца П.Ф. Този, который в своём трактате «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» (1723) поясняет: «*Messa di voce* (филировка) ... состоит в том, что начинают звук *pp*, незаметно пе-

реходят к *ff* и возвращаются на том же самом дыхании к *pp*» (цит. по: [3, с. 178]). Маэстро категорично подчёркивает при этом дидактическую ценность данного украшения и утверждает, что филировка исполняется «только на открытых гласных и производит всегда хороший эффект. Очень мало современных певцов находят её себе по вкусу, может быть потому, что они не любят гибкость голоса» [12, с. 120].

Дидактическую пользу *messa di voce* в формировании певческого голоса отмечает великий маэстро пения Н.А. Порпора, который с самого начала обучения направляет внимание ученика на тренировку дыхания в пении. Сохранившиеся упражнения маэстро, написанные для своего ученика Каффарелли, преследуют следующие задачи: с первого этапа обучения развитие устойчивого тона, поддержанного хорошим вокальным дыханием посредством выработки навыков через исполнение выдержанных длинных тонов с применением приёма *messa di voce* [9].

Аналогичное мнение высказывает спустя полвека итальянский певец, учитель пения Дж. Манчини. В главе «Della Messa di voce» трактата «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» (1774) он пишет, что опытный певец должен использовать орнамент на каждой целой ноте в начале арии *santabile* и на фермате, а также для подготовки каденции [24, р. 118]. По указанию маэстро, отработав это упражнение, «прилежный ученик овладеет искусством ... поддержания голоса, и в конце он с удивительной лёгкостью достигнет совершенства “*messa di voce*”. Он также сможет дышать легко и без перерывов» [там же, р. 113].

Важность данного упражнения подчёркивают вокальные педагоги начала XIX столетия: Дж. Конконе, Д. Корри – ученик великого Порпоры, а также по-

следователь последнего – М. Гарсиа (старший).

Композитор и педагог Д. Корри в 1810 году в «Наставлениях для певцов» называет *messa di voce* «душой музыки». Принимая во внимание важность этого упражнения, он, словно продолжая назидания Този, говорит о необходимости его применения в качестве ежедневной практики на всём певческом диапазоне» [18, р. 14–15].

М. Гарсиа (старший) в Предисловии к «Упражнениям для голоса (с предварительным дискурсом)» рекомендовал ученикам при филировании звука следить за чистотой интонирования, «потому что здесь голос естественным образом отклоняется и естественным образом его можно занизить, делая *diminuendo*, и завысить, делая *crescendo*, если не уделять этому большого внимания» [6, с. 8].

Сложный для воспроизведения технический приём, но вместе с тем часто применяемый певцами в рассматриваемое время, согласно учениям старинных мастеров, необходимо было отрабатывать внимательно, не допуская утомления голоса. Този обращал серьёзное внимание ученика на умеренное начало филирования звуков, «ибо иначе он рискует утомить грудь; далее он поступит хорошо, отдыхая часто при первых уроках в этом упражнении...» [12, с. 249]. Аналогичны указания Манчини и Корри. Так, последний, подобно Този, рекомендует начинать звук «с деликатной мягкости, усиливая его до максимально громкой степени и уменьшая затем до той же степени мягкости, с которой начали» [18, р. 14–15]. А Манчини пишет о необходимости ежедневной практики в филировании звуков с обязательными перерывами на отдых между упражнениями [24, р. 80].

Само же искусство филировки связано, в первую очередь, с искусством певческого



дыхания, которое было первоосновой школы *bel canto*. В середине XIX века знаменитый итальянский вокальный педагог Ф. Ламперти в своём «Руководстве теоретико-практических основ искусства пения» (1864) написал, что для развития голоса нужно хорошо дышать и быть «абсолютным хозяином механизма дыхания» [22, р. 3].

К огромному сожалению, в современной вокальной практике в большинстве случаев искусство дыхания приняло механическое, формальное значение. Однако не стоит забывать, что пение в эпоху старинных мастеров было не просто пением, всецело обусловленным дыханием. «Новая психика, – пишет академик Б.В. Асафьев, – насытила человеческие интонации новым качеством, новой выразительностью <...>. Новый строй интонаций ощутил себя отбражённым в пении-дыхании <...>. В Италии запел не только голос человека. Принцип: пение-дыхание овладел всей музыкой» [2, с. 319–321].

Владение *mesa di voce* считалось доказательством совершенного вокального искусства, поскольку требовало высокого уровня контроля дыхания с наличием устойчивого тона, который, в свою очередь, должен передавать различные интонации человеческих страстей. Правильное исполнение филировки позволяло певцам-виртуозам эпохи барокко не только изысканно декорировать крупные длительности, но и демонстрировать всю силу своего исполнительского мастерства.

В 1734 году Ч. Бёрни, прибыв в Англию, становится свидетелем необычайного восторга публики от искусства певца-виртуоза Фаринелли: «В знаменитой арии “*Son qual nave*”, сочинённой его братом, первую ноту он [Фаринелли – *Е.К.*] начинал с такой нежностью и постепенно усиливал звук до такой потрясающей мощи, а затем точно так же ослаблял к концу,

что аплодировали ему целых пять минут» [4, с. 97–98].

Безусловно, восторг слушателей был связан с великолепным владением исполнителем певческим дыханием, от верной регуляции которого всецело зависит искусство филирования. Отсюда и рекомендации старинных учителей пения, которые указывают на переход к технике *mesa di voce* только после овладения «искусством удерживать, усиливать и возвращать дыхание» (Манчини) [24, р. 120]. Без обретения способности поддерживать ровный тон дыханием практика *mesa di voce* становится невозможной. Певучесть звука зависит от умения управлять дыханием.

Попытки добиться контролируемого орнамента *mesa di voce* должны основываться на наличии у певца общей технической стабильности. Только при условии устойчивого владения основами вокальной техники солисту необходимо упражняться в вокализации *mesa di voce*.

Современная вокальная педагогика с учётом научных и медицинских достижений имеет гораздо больше сведений относительно искусства *mesa di voce* – динамического орнаментирования звука. Знаменитый доктор медицинских наук, профессор, специалист по охране певческого голоса И.И. Левидов характеризует филировку звука как высшее совершенство [11, с. 180]. Изучая физиологию голоса, он сделал вывод, что суть большинства «тонких процессов, имеющих место при образовании голоса у певцов, заключается, главным образом, в “живой игре” двух пар мышц, напрягающих голосовые связки, а именно голосовых (щиточерпаловидных) и передних, или щитоперстневидных. ... Филировка звука заключается в постепенном ослаблении сокращения голосовых мускулов за счёт усиления деятельности щитоперстневидных мышц (при

усилении звука) или наоборот (при ослаблении его)» [там же, с. 179].

Следовательно, в первоочередной работе над филировкой для сохранения ровного тона важным становится умение певца поддерживать постоянный уровень энергии дыхательной мускулатуры. Малейшее форсирование дыхания не позволяет звуку и целой фразе достичь своего плавного звучания. Резкая смена амплитуды вибрато, малейшее изменение положения гортани и другие проблемы приводят к прерывистой фонации. Поэтому, чтобы извлечь пользу из *messa di voce*, важно научиться сохранять контроль за амплитудой вибрато и равномерным натяжением дыхания. Нужно при этом стремиться к достижению самого чистого качества тона при мягкой атаке звука. Мягкое звучание голоса, в свою очередь, требует спокойного, эластичного дыхания, в то время как по мере увеличения динамического уровня его натяжение должно увеличиваться.

Необходимо обращать пристальное внимание на свободу положения гортани, избегая напряжения гортанно-глоточных и артикуляционных мышц. При филировке звука важно произвести лёгкий фонационный вдох и спокойный, плавный, без толчков и задержек выдох, увеличивая при этом силу последнего при нарастании звука и уменьшая её при ослаблении.

Довольно часто усиление звука при *crescendo* певцам удаётся легче, чем его уменьшение при *decrescendo*. При ослаблении звука на верхнем участке диапазона у неопытных исполнителей наблюдается динамическая и тембральная неоднородность, сопровождающаяся или усилением звучания, или, наоборот, его затуханием. Нередко при филировке звука непрофессиональными вокалистами прослеживается его детонация с тенденцией как

к понижению, так и к повышению. Исследователь динамики певческого голоса Е.П. Петрова даёт следующее объяснение проблемы детонации звука с тенденцией к понижению при его усилении: «Нарастание силы выдоха вызывает увеличение амплитуды колебаний связок и замедление частоты её колебаний. Связки не могут быстро компенсировать изменения высоты звука натяжением голосовой мышцы» [15, с. 42]. Причиной же повышения тона при уменьшении громкости звука «может быть увеличение сопротивления мышц гортани, а значит, увеличение напряжения и натяжения голосовых связок при повышении подсвязочного давления» [там же].

Коллеги Сиднейского университета в своём лонгитюдном исследовании указывают, что *messa di voce* – это «наиболее безопасное, верное упражнение для оценки диапазона и протяжённости SPL [уровня звукового давления – Е.К.], а также развития вибрато» [19]. А учёный Хьюстонского университета А.Г. Ли отмечает: «*Messa di voce* требует технического контроля энергии дыхания, устойчивости гортани, модуляций голосового тракта и акустических явлений» [23].

Несомненно, *messa di voce* – одна из самых ценных техник, которую должен изучать каждый профессиональный музыкант. Выдающийся американский вокальный педагог, певец, учёный, профессор Берлинской консерватории Р. Миллер справедливо утверждает, что *messa di voce* является «классическим приёмом для достижения мастерства в широком диапазоне динамического контраста» [25, р. 173].

Таким образом, направленность данного приёма на совершенствование технической и художественно-выразительной сторон исполнения очевидна. Нельзя не согласиться с известным вокальным педагогом Ф.Ф. Виттом, получившим



образование в Неаполе и впоследствии обобщившим русскую и итальянскую школы, что в «филировке звука, в умении равномерно усиливать и ослаблять его силу кроется главное искусство пения. Кто умеет хорошо филировать, тот умеет петь» [5, с. 45].

Начиная с периода барокко *messa di voce* имела более широкое применение, чем просто набор звуков. «Душа музыки» (Д. Корри) отражает самые сокровенные чувства и оживляет исполняемые образы героев сочинений. Владение певцами тех-

никовой светотени звука, искусством динамического орнаментирования не исчезло и в постбарочное время, а, напротив, стало яркой чертой всех выдающихся певцов XVIII – начала XXI столетия. Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что *messa di voce* является *основой выразительной интерпретации любой композиции различного стиля* или периода. Это незаменимый элемент совершенствования как исторического пения, так и исполнения музыки последующих столетий.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андгуладзе Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. М.: Аграф, 2003. 240 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии: учебное пособие. В 3 ч. Ч. 1. 2-е изд., испр. СПб.: Планета музыки. 2019. 468 с. // Лань: электронно-библиотечная система. URL: <https://e.lanbook.com/book/122194> (дата обращения: 24.03.2023). Режим доступа: для авториз. пользователей.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / пер. З. Шпитальникова. М.: Музыка, 1961. 204 с.
5. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению. Л.: Музыка, 1968. 63 с.
6. Гарсиа М. Упражнения для голоса: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2015. 104 с.
7. Зайтов Г.С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика: дисс. ... канд. иск. Екатеринбург, 2021. 193 с.
8. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
9. Круглова Е.В. Вокальный метод великого Николы Антонио Порпоры // Человек и культура. 2022. № 6. С. 103–110 // URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39435](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39435) (дата обращения: 27.05.2023).
10. Круглова Е.В. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях // Старинная музыка: ежеквартальный музыковедческий журнал. 2023. № 1. С. 10–20.
11. Левидов И.И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М.: Юрайт, 2023. 268 с. (Антология мысли) // Образовательная платформа Юрайт. URL: <https://urait.ru/bcode/515829> (дата обращения: 08.04.2023).
12. Мазурин К.М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А.А. Левенсон, 1902. 1010 с.
13. Малинковская А.В. Искусство фортепианного интонирования: учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2023. 323 с. // Образовательная платформа Юрайт. URL: <https://urait.ru/bcode/515061/p.40> (дата обращения: 06.04.2023).
14. Парин А.В. Между Римом и Флоренцией. Жизнь и творения Эмилио де' Кавальери = Between Rome and Florence. Life and Creations of Emilio de' Cavalieri // Музыкальная академия: научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2019. № 3. С. 62–73 // URL:

<https://mus.academy/articles/mezhdu-rimom-i-florentsiey-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri?fbclid=IwAR3yEtxx9H8pgIct5YbAWwKo5LT9ftEMI3E2DDTHXrSMCWW2efmHJMenAbg> (дата обращения: 06.04.2023).

15. Петрова Е.П. О динамике звука певческого голоса. М.: Музгиз, 1963. 47 с.

16. Решетникова С.В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века: дисс. ... канд. иск. Казань, 2020. 234 с.

17. Фраккароли А. Россини: Письма Россини. Воспоминания / вступ. ст., примеч. Е. Бронфина; худож. В. Гамаюнов. М.: Правда, 1990. 544 с.

18. Corri D. The Singer's Preceptor. London: Chappell & Co. Vol. 1. 1810. 98 p.

19. Ferguson S., Kenny D.T., Mitchell H.F., Ryan M., Cabrera D. Change in Messa di Voce Characteristics During 3 Years of Classical Singing Training at the Tertiary Level // Journal of Voice. 2013. Vol. 27, No. 4. 523 p.

20. Gebhard H. Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Frankfurt; M.; Leipzig; London; New York: Peters. 74 s.

21. Jackson R. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York: Routledge, 2005. 513 p.

22. Lamperti F. Guida teorico-pratica elementare con l'arte del canto. Milan: G. Ricordi, 1864. 64 p.

23. Lee A.G. Vocal Acoustics and the Messa Di Voce. Thesis Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2019 // URL: <https://hdl.handle.net/10657/5521> (22.05.2023).

24. Mancini G.P. Practical Reflections on the Figurative Art of Singing / Translated into English by Pietro Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912. 194 p.

25. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1986. 372 p.

26. Rogers C.K. The Philosophy of Singing. New York/London: Harper & Brothers, 1893. 243 p.

27. Titze I.R., Long R., Shirley G.I., et al. Messa di voce: an investigation of the symmetry of crescendo and decrescendo in a singing exercise // J Acoust Soc America. 1999, May.

*Об авторе:*

**Круглова Елена Валентиновна**, кандидат искусствоведения, профессор, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID 0000-0001-6565-2083**, [elenakruglowa@mail.ru](mailto:elenakruglowa@mail.ru).

## REFERENCES

1. Andguladze N. *Homo cantor. Ocherki vokal'nogo iskusstva* [Homo cantor. Essays on Vocal Art]. Moscow: Agraf, 2003. 240 p.

2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

3. Bagadurov V.A. *Ocherki po istorii vokal'noy metodologii: uchebnoe posobie. V 3 chastyakh. Chast' 1* [Essays on History of Vocal Methodology: manual. In 3 parts. Part 1]. 2nd edition revised. St. Petersburg: Planeta muzyki. 2019. 468 p. *Lan': elektronno-bibliotechnaya Sistema* [Lan': electronic library system]. URL: <https://e.lanbook.com/book/122194> (24.03.2023). Access mode: for authorized users.

4. Berni Ch. *Muzykal'nye puteshestviya. Dnevnik puteshestviya 1770 goda po Frantsii i Italii* [Musical Journeys. Diary of a Journey through France and Italy in 1770]. Translated by Z. Shpitalnikov. Moscow: Muzyka, 1961. 204 p.



5. Vitt F.F. *Prakticheskie sovety obuchayushchimsya peniyu* [Practical Advice to Learners of Singing]. Leningrad: Muzyka, 1968. 63 p.
6. Garsia M. *Uprazhneniya dlya golosa: uchebnoe posobie* [Exercises for the Voice: Study Guide]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2015. 104 p.
7. Zaitov G.S. *Rezonansnye strategii v opernom vokal'nom ispolnitel'stve: teoriya i praktika: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Resonance Strategies in Opera Vocal Performance: theory and practice: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ekaterinburg, 2021. 193 p.
8. Kvants I.I. *Opyt nastavleniy v igre na fleyte traverso* [Experience of Instructions in Playing the Flute Traverso]. St. Petersburg: Fond Vozrozhdeniya Starinnoy Muzyki, 2013. 392 p.
9. Kruglova E.V. Vokal'nyy metod velikogo Nikoly Antonio Porpory [The Vocal Method of the Great Nicola Antonio Porpora]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture]. 2022. No. 6, pp. 103–110. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39435](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39435) (27.05.2023).
10. Kruglova E.V. Sol'fedzhio Porpory kak instruktivnyy material dlya sozdaniya improvizatsiy v starinnykh ariyakh [Solfeggio Porpora as Instructional Material for Making Improvisations in Ancient Arias]. *Starinnaya muzyka: ezhekvar'tal'nyy muzykovedcheskiy zhurnal* [Ancient Music: quarterly musicology journal]. 2023. No. 1, pp. 10–20.
11. Levidov I.I. *Pevcheskiy golos v zdorovom i bol'nom sostoyanii* [The Singing Voice in Healthy and Sick Conditions]. Moscow: Yurayt, 2023. 268 p. (Anthology of Thought). *Obrazovatel'naya platforma Yurayt* [Educational Platform of Yurait]. URL: <https://urait.ru/bcode/515829> (08.04.2023).
12. Mazurin K.M. *Metodologiya peniya. Kurs pedagogiki peniya. Tom 1* [Methodology of singing. Course of pedagogy of singing. Vol. 1]. Moscow: A.A. Levenson, 1902. 1010 p.
13. Malinkovskaya A.V. *Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya: uchebnik dlya vuzov* [The art of piano intonation: textbook for high schools]. 2nd edition revised and enlarged. Moscow: Yurayt, 2023. 323 p. *Obrazovatel'naya platforma Yurayt* [Educational Platform of Yurait]. URL: <https://urait.ru/bcode/515061/p.40> (06.04.2023).
14. Parin A.V. Mezhdru Rimom i Florentsiyey. Zhizn' i tvoreniya Emilio de' Kaval'eri [Between Rome and Florence. Life and Creations of Emilio de' Cavalieri]. *Muzykal'naya akademiya: nauchno-teoreticheskiy i kritiko-publitsisticheskiy zhurnal* [Musical Academy: scientific-theoretical and critical-publicistic journal]. 2019. No. 3, pp. 62–73. URL: <https://mus.academy/articles/mezhdu-rimom-i-florentsiyey-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri?fbclid=IwAR3yEtxx9H8pgIct5YbAWwK05LT9ftEMI3E2DDTHXrSMCWW2efmHJMenAbg> (06.04.2023).
15. Petrova E.P. *O dinamike zvuka pevcheskogo golosa* [On the Dynamics of the Sound of the Singing Voice]. Moscow: Muzgiz, 1963. 47 p.
16. Reshetnikova S.V. *Artisticheskaya i pedagogicheskaya deyatel'nost' Manuelya Garsii-starshego v kontekste razvitiya tenorovogo ispolnitel'stva kontsa XVIII – pervoy treti XIX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Artistic and Pedagogical Activity of Manuel Garcia Sr. in the Context of Development of Tenor Performance of the End of XVIII – the First Third of XIX Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2020. 234 p.
17. Frakkaroli A. *Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominaniya* [Rossini. Rossini's Letters. Memoirs]. Introductory article, notes by E. Bronfin; artist V. Gamayunov. Moscow: Pravda, 1990. 544 p.
18. Corri D. *The Singer's Preceptor. Vol. 1*. London: Chappell & Co. 1810. 98 p.
19. Ferguson S., Kenny D.T., Mitchell H. F., Ryan M., Cabrera D. Change in Messa di Voce Characteristics During 3 Years of Classical Singing Training at the Tertiary Level. *Journal of Voice*. 2013. Vol. 27, No. 4. 523 p.
20. Gebhard H. *Praktische Anleitung fur die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts*. Frankfurt; M.; Leipzig; London; New York: Peters. 74 p.
21. Jackson R. *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge, 2005. 513 p.

22. Lamperti F. *Guida teorico-pratica elementare con l'arte del canto*. Milan: G. Ricordi, 1864. 64 p.
23. Lee A.G. *Vocal Acoustics and the Messa Di Voce*. Thesis Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2019. URL: <https://hdl.handle.net/10657/5521> (22.05.2023).
24. Mancini G.P. *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*. Translated into English by Pietro Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912. 194 p.
25. Miller R. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1986. 372 p.
26. Rogers C.K. *The Philosophy of Singing*. New York; London: Harper & Brothers, 1893. 243 p.
27. Titze I.R., Long R., Shirley G.I., et al. Messa di voce: an investigation of the symmetry of crescendo and decrescendo in a singing exercise. *J Acoust Soc America*. 1999, May.

*About the author:*

**Elena V. Kruglova**, PhD (Arts), Professor, The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov (109147, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0001-6565-2083**, [elenakruglova@mail.ru](mailto:elenakruglova@mail.ru).





**Е.Н. ЗАВЬЯЛОВ, Н.Ю. ЖОССАН**

*Уфимское училище искусств (колледж)  
Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0002-4064-4420  
ORCID: 0000-0001-9123-9639*

## **Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков**

В статье рассматриваются принципы претворения жанра концерта для оркестра в сакральном контексте как новая тенденция, возникшая на рубеже XX–XXI столетий. Отмечаются индивидуализация трактовки, преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями других жанров. Определяется место инструментального концерта и концерта для оркестра в системе жанров духовной музыки. Выявляются основные векторы в содержании сочинений, связанные с обращением к традициям русской православной и западной духовной музыки и шире – к общей библейской тематике. Обнаруживается взаимодействие оркестрового концерта с литургическими (русскими и западными) и внелитургическими жанрами. К первым можно отнести «Царские распевы» Г. Корчмара, опирающиеся на стихиру, и «Большую инструментальную мессу» С. Павленко (цикл из четырех *concerti grossi*). Ко второму – концерт для струнного оркестра А. Нименского «Канты». Подчёркивается тесная связь отечественных образцов с русской хоровой культурой и хоровым исполнительством («Псалмы царя Давида» Е. Подгайца, «Канты» А. Нименского). В «Псалмах» Е. Подгайца прослеживается синтез черт русского хорового духовного концерта и иудейской культовой музыки.

Ключевые слова: концерт для оркестра, *concerto grosso*, жанр, литургические жанры, внелитургические жанры.

*Для цитирования / For citation:* Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю. Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 85–94. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.085-094. EDN: UYZWLI

EVGENY N. ZAVYALOV, NATALYA Yu. ZHOSSAN

*Ufa Art School (College)*

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia*

*ORCID: 0000-0002-4064-4420*

*ORCID: 0000-0001-9123-9639*

## Concerto for Orchestra in the Context of Russian Sacred Music at the Turn of the XX–XXI Centuries

The article discusses the principles of the concerto genre for the orchestra in the sacred context as a new trend which appeared at the turn of the XX–XXI centuries. The individualization of interpreting the genre, the predominance of program content, the interaction of concert principles with the features of other genres are noted. The place of instrumental concerto and concerto for orchestra in the system of spiritual music genres are determined. The article identifies the main vectors in the content of the compositions, which are related to the appeal to the Russian Orthodox and Western sacred music traditions and, more broadly, to the general biblical and mythological themes. The interaction of the orchestral concerto with liturgical (Russian and Western) and non-liturgical genres is revealed. The first genres include G. Korchmar's "Royal chants" based on the stichera, and S. Pavlenko's "Great Instrumental Mass" (a cycle of four concerti grossi). The second ones - a concerto for string orchestra by A. Nimensky "Kanty". The article emphasizes the close connection of the national concerto for orchestra with Russian choral culture and choral performance ("Psalms of King David" by E. Podgaitis, "Kants" by A. Nimensky). In the "Psalms" by E. Podgaitis is traced a synthesis of the Russian choral spiritual concert features and Jewish cult music.

**Keywords:** concerto for orchestra, concerto grosso, genre, liturgical genres, non-liturgical genres.

**В**озрождение традиций барочного концертирования обусловило устойчивый интерес композиторов к концерту для оркестра, получившему разнообразную трактовку в условиях стилевых процессов музыки прошлого столетия<sup>1</sup>. В отечественной музыке рубежа XX–XXI веков одной из самобытных линий развития жанра стало его претворение в *сакральном контексте*, многогранно раскрывающее темы духовной жизни.

Как известно, генетические истоки оркестрового концерта восходят к церковной музыке, откуда было заимствовано и само обозначение жанра. *Диалогичность* – важнейший *типологический признак жанра инструментального концерта* – характе-

рен и для церковного вокально-хорового концерта. Имеется в виду, например, противопоставление звуковых масс, певца-солиста – хору или одного хора другому при антифонном пении.

Всплеск интереса отечественных композиторов к созданию новой духовной музыки в конце 1980–начале 1990-х годов хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси. Однако предпосылки к возникновению этого направления обозначились ещё в 1960-е годы с появлением таких сочинений, как «Звоны» Р. Щедрина, концерт-картина «Андрей Рублев» К. Волкова и других. На рубеже XX–XXI столетий оно становится одной из магистральных

<sup>1</sup> Об этом см.: Завьялов Е.Н. [4].



тенденций композиторского творчества современности.

Обращение ведущих композиторов к религиозной тематике Л. Раабен справедливо считает следствием разных причин, среди которых выделяется «долго скрываемое и получившее, наконец, право выразить в творчестве религиозное мировоззрение» и характерное для отдельных композиторов «внутреннее перерождение атеистического сознания в религиозное» [7, с. 23].

По аналогии с хоровым духовным концертом произведения в жанре инструментального концерта на сакральную тему можно определить как *духовный инструментальный концерт* – специфическую внутрижанровую разновидность, ставшую одним из *новых путей эволюции*.

Проблема жанровой типологии духовной музыки отечественных композиторов, созданной в период с конца XIX века и до начала XXI столетия, разрабатывается в трудах Н. Гуляницкой [2], А. Ковалёва [5], Ю. Паисова [6], О. Урванцевой [10] и других исследователей.

Так, по мнению А. Ковалёва, основу жанровой системы русской духовной музыки составляет триада, включающая жанры традиционные, смешанного типа и нетрадиционные [5, с. 11]. И если получивший широкую распространённость на протяжении последних десятилетий минувшего столетия духовный хоровой концерт в данной классификации причисляется к смешанному типу<sup>2</sup>, то инструментальный концерт на сакральную тему – к третьей группе – *нетрадиционных жанров духовной музыки*.

Специфику последней, по словам А. Ковалёва, составляют «относительно свободная композиция, не связанная со структурой богослужения и певческим канонем, широкое [т.е. неограниченное – *Е.З.*] использование средств музыкальной выразительности, свобода в использовании текстов и состава исполнителей» [5, с. 11]<sup>3</sup>.

Развитие концерта для оркестра в сакральном контексте ведётся в трёх направлениях. Одно из них связано с обращением к русской православной культуре (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского для струнного оркестра, Концерт для оркестра «Царские распевы» Г. Корчмара). Второе апеллирует к западноевропейским католическим жанрам духовной музыки (*Concerti grossi* С. Павленко: “De profundis”, “Gloria”, “Te deum”, “Credo”<sup>4</sup>). Третье – раскрывается в сочинениях на библейские темы («Гефсиманская ночь» С. Жукова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца).

Следует отметить, что иногда в современной композиторской практике встречается несоответствие программного заголовка содержанию произведения. Так, к известным библейским символам восходит название коллективного сочинения, созданного десятью композиторами, – Концерт для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (2004). По мнению О. Синельниковой, духовное содержание сочинения, задуманного редакцией газеты «Музыкальное обозрение» к 15-летию издания, исчерпывается только заголовком, в то время как в каждой из частей концерта композиторы – участники проекта –

<sup>2</sup> Под жанрами смешанного типа понимаются произведения, в которых «при сохранении признаков богослужебно-певческой традиции – акапелльности, преимущественно неизменного канонического текста, допустимости исполнения на клиросе какой-либо отдельной взятой части хорового цикла произведения – отсутствует связь с тем или иным конкретным богослужением» [5, с. 11].

<sup>3</sup> Дальнейшую дифференциацию, связанную с выделением вспомогательных жанровых типов, А. Ковалёв предлагает проводить, опираясь на такие базовые критерии, как обстановка исполнения, состав исполнителей и текстовая основа. Перечисленные критерии в соединении с анализом типологических свойств жанра концерта для оркестра можно учитывать и при анализе инструментального концерта на духовную тему.

<sup>4</sup> “De profundis” для скрипки и альты с оркестром, “Gloria” для оркестра, “Te deum” для фортепиано с оркестром, “Credo” для виолончели с оркестром – составили «Большую инструментальную мессу».

демонстрируют черты собственного авторского стиля без какой-либо связи с библейским содержанием [8, с. 49].

К характерным признакам, свойственным большинству духовных инструментальных концертов, следует отнести *индивидуализацию трактовки жанра*, преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями других жанров, в частности, духовной музыки. При этом обнаруживается тесная связь духовного концерта как с *литургическими жанрами* (русскими и западноевропейскими), так и *внелитургическими*. К первым можно отнести «Царские распевы» Г. Корчмара, опирающиеся на стихиру, и упоминавшуюся «Большую инструментальную мессу» С. Павленко. В свою очередь, некоторые особенности духовного канта в Концерте для струнного оркестра А. Нименского «Канты» позволяют провести аналогию с внелитургическими жанрами.

Важной особенностью становится тесная *связь с русской хоровой культурой и хоровым исполнительством*. Синтез литургического и внелитургического начал раскрывается в сочинении «Концерт-партес» для струнного оркестра С. Жукова (1992). Композитор обращается к жанру хорового партесного концерта, распространённому в русской музыке XVII–первой половины XVIII столетий. В развитии тематического материала активно применяется диалогический принцип концертирования. При этом струнный оркестр уподобляется хору, благодаря чему в организации музыкальной ткани проступает общность с сочинениями Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова и других. В авторской аннотации С. Жуков подчёркивает, что опирается на два типа многоголосия, характерных для партесных концертов: «простоестественное» и «бори-

тельное», или «концертное» (термины Н. Дилецкого). Первое отличают эпизоды *tutti*, а второе – *solì* [3]. Кроме того, композитор использует жанр канта – многоголосной духовной (иногда светской) песни, для которой также свойственно партесное изложение.

Композиция сочинения представляет собой цикл, состоящий из семи небольших частей, объединённых общим тематизмом: Кант I – Распев – Оstinато – Кант II – Интермеццо – Речитатив – Кант III. Связь с традициями *concerto grosso* прослеживается в опоре на принципы сквозной одноэлементной драматургии с производными контрастами. Драматургия целого строится по типу динамической волны с одновременным усилением лирического начала от первой части к финалу. «Цementирующими» частями цикла являются три канта (1-я часть – Кант I, 4-я – Кант II, 7-я финальная – Кант III), построенные на одной теме, что привносит в композицию черты рондо.

В главной теме, излагаемой в первой части и затем в изменённом виде присутствующей в последующих, как отмечает композитор, «зашифрован текст молитвы “Господи, помилуй”» [3]. В Концерте-партесе нет стилизации и цитирования распевов из церковного обихода или известных кантов – в тематическом материале находят опосредованное претворение мелодические, ладовые и ритмические закономерности, свойственные церковному пению. В частности, о близости как к духовной музыке, так и к фольклору свидетельствует опора на попевочный принцип.

Канты становятся выражением молитвенного состояния, развитие которого направлено от медитативности к патетическому высказыванию. Это происходит благодаря усилению песенного начала, достигаемому средствами инструментовки.



Так, если в Канте I во всех партиях преобладает изложение *pizzicato*, в Канте II солист исполняет тему *arco* на виолончели в сопровождении *pizzicato* остальных партий, то в Канте III в хоральном звучании оркестра ясно ощутима песенность, чему в немалой степени способствует перерастание попевочности в мелодию широкого дыхания.

В основе материала Распева и Остигато, Интермеццо и Речитатива лежат тематические импульсы, связанные с первым кантом. Литургическое начало отчётливо проступает в Распеве, близком по стилистике знаменному. В других же частях проявляется «земное», человеческое, что находит выражение в ускорении темпов, повышении активности ритма, смене вокального тематизма инструментальным. В таком *противопоставлении* «горнего» и «дольнего» на уровне всей композиции концерта раскрывается *новая грань диалогичности*.

Примером обращения к внелитургическому жанру также может служить «Покаянный кант» – третья часть Концерта «Канты» А. Нименского для струнного оркестра (1994). Концерт состоит из четырёх частей, в каждой из которых затрагиваются различные по содержанию типы канта: потешный, пасторальный, покаянный, виватный, – в своём роде музыкальные символы петровской эпохи.

О близости основной темы традициям духовного храмового пения свидетельствуют попевочная структура, характерные ритмические и мелоди-

ческие формулы знаменного распева, вокальный тип мелодики (пример 1).

Следует отметить несоответствие фактуры жанру канта, для которого свойственно, как правило, многоголосное партесное изложение. Здесь же преобладает одноголосие (унисон), присущее знаменному пению. Кроме того, композитор синтезирует в одном сочинении различные национально-культурные пласты, обогащая одноголосие исоном – бурдоном на одном звуке<sup>5</sup>, что, как известно, является характерным признаком византийской и новогреческой церковной культуры.

Принцип диалогичности реализуется, с одной стороны, традиционно, через взаимодействие *tutti* и *solo*, а с другой – через сопоставление строгих и экспрессивных средств выразительности. Имеется в виду сопровождение звучания основной «знаменной» темы такими сонорными приёмами, как утолщение мелодической линии резкими оркестровыми кластерами, глухими «ударами колокола» (пиццикато струнных). Введение элементов, не характерных для стилистики знаменного распева, влечёт за собой утрату аскетизма

Пример 1.

А. Нименский. Канты

5 Постепенно «исон» трансформируется в сонорный кластер.

в звучании. Более того, движение образа от сосредоточенного молитвенно-покаянного состояния к выражению острой экспрессии приводит к глубинному переосмыслению канта, его психологизации.

Одним из ярких примеров обращения в рамках оркестрового концерта непосредственно к литургическим жанрам русской церковной традиции может служить концерт «Царские распевы» Г. Корчмара (2001). Сочинение создано на темы двух церковных песнопений XVI и XVII веков, авторство которых приписывается русским царям – Иоанну IV («Грозному») из рода Рюриковичей (правление 1533–1584) и Фёдору Алексеевичу из династии Романовых (1661–1682), соответственно.

Концерт состоит из двух частей. Первая основана на напеве стихир «Божественного свыше явления», исполняемой на вечерне в день памяти митрополита Петра – святителя Московского, в то время как вторая – на мелодии гимна Богородице «Достойно есть». Композитор цитирует первоисточники, полностью сохраняя их структуру. Важно отметить, что в приложении к партитуре имеется запись напевов со словесным текстом, конкретизирующим содержание концерта.

Следование традиции проступает в опоре на принцип диалога. Исполнение напевов поручается солистам, поочередно сменяющим друг друга, в то время как функция оркестра состоит в их фактурном обогащении посредством полифонической разработки или создания различных сонорных эффектов (например, имитации колокольного перезвона).

В «Псалмах царя Давида» Е. Подгайца обнаруживается иной, более свободный, под-

ход к претворению литургических песнопений. В интервью с А. Будановым композитор отмечает: «католические и православные канонические тексты я рассматриваю как гуманистические памятники мировой культуры, как символы всего человечества» [1, с. 66]. Не случайно Подгайц обращается к текстам псалмов в синодальном переводе на русский язык<sup>6</sup>, что проясняет их содержание для современного слушателя.

Сочинение существует в трёх исполнительских версиях: для смешанного хора *a cappella* (1994), для 12 саксофонов (1998), для детского хора и струнных (2008)<sup>7</sup>. В инструментальной транскрипции для саксофонов воспроизводится почти всё содержание хоровой партитуры за исключением вербального текста, который, однако, скрыто присутствует во всех интонациях. Кроме того, стихи псалмов предваряют каждую часть в качестве эпиграфов.

Концерт состоит из восьми частей, объединённых общим вербальным источником – Псалтирю: «Когда я взываю к Тебе», «Доколе, Господи», «Храни меня, Боже», «Благословен Бог», «Ты – покров мой», «Услышь меня, Боже», «Готово сердце мое», «Аллилуйя». В хоровой версии последняя часть имеет название «Возлюблю тебя, Господи». В хоровом концерте словесные тексты псалмов приводятся в сокращении по сравнению с оригиналом: в каждой части многократно повторяются лишь отдельные стихи. Композитор как бы акцентирует моменты молитвенного состояния – прошения или исповедального воззвания. Религиозное содержание в произведении, таким образом, подвергается психологизации, передаётся сквозь призму глубоких личных переживаний.

<sup>6</sup> Синодальный перевод – термин, обозначающий перевод книг Библии на русский язык, осуществлённый в XIX веке и утверждённый Святейшим Правительствующим Синодом только для домашнего чтения. В православном церковном богослужении, как известно, используется церковнославянский язык.

<sup>7</sup> Сакральная тема оказалась близкой композитору. Кроме упомянутого концерта, он написал «Весеннюю мессу» (1997) для детского хора с оркестром на традиционные латинские тексты.



В «Псалмах» Е. Подгайца прослеживается синтез черт русского хорового духовного концерта и иудейской культовой музыки. Последнее особенно ошутимо в инструментальной версии концерта, где тембр саксофона вызывает ассоциации со звучанием шофара – ритуального сигнального духового инструмента. Кроме того, характерные элементы еврейского «национально-стилевого канона» (термин Е.Р. Скурко)<sup>8</sup> обнаруживаются в начальной теме первой части «Когда я взываю к тебе». Имеются в виду подчёркиваемая фригийская секунда, сопоставление натуральных и высоких ступеней, восходящее к нетемперированному строю, ритмические структуры, сочетающие дуоли и триоли, раскрывающие импровизационную природу мелодии [9, с. 131] (пример 2).

Примечательно, что в хоровой редакции концерта начальная тема вокализируется без слов. В сочетании с органными пунктами и выдержанными звуками в мелодии это воспринимается как воссоздание звучания шофара.

В организации фактуры как хоровой, так и инструментальной партитуры важную роль играют полифонические приёмы развития (имитации, каноны, подголосочная полифония). Вместе с тем обнаруживаются характерные для русского церковного концерта антифонные противопоставления (например, во второй части «Доколе, Господи»), чередования ярких соло с пол-

Пример 2.

Е. Подгайц «Псалмы царя Давида», ч. 1

ногласными «партесными» тутти (третья часть «Храни меня, Боже»). Таким образом, в сочинении Е. Подгайца для саксофонов возникает синтез признаков инструментального и хорового концерта.

В меньшей степени связь с религиозным мировоззрением и с каноническим содержанием первоисточников проступает в опусах, тяготеющих к синтезу инструментального концерта и жанров западноевропейской духовной музыки. В качестве примера приведём цикл *concerti grossi* «Большая инструментальная месса» С. Павленко, лишь по формальным признакам соответствующий своему прототипу. Из пяти предполагаемых частей сочинения автор успел завершить только четыре: “De profundis”, “Gloria”, “Te Deum” и “Credo”.

Свободное претворение жанра, обозначенного в названии произведения, проступает на композиционном, содержательном

<sup>8</sup> Об устойчивых интонационных элементах еврейского «национально-стилевого канона» см.: Скурко Е.Р., Щевелева А.В. [9].

и тематическом уровнях. Так, композитор формирует цикл, не опираясь на каноническую традицию, но руководствуясь индивидуальным художественным замыслом. Об этом свидетельствует включение в цикл псалма “De profundis” и гимна “Te Deum”, не входящих в каноническую структуру мессы, в отличие от “Gloria” и “Credo”. Функция заголовков носит символический характер: привлекаемые инципиты<sup>9</sup> лишь обобщённо выражают основные идеи каждой части – покаяния, прославления, восхваления и исповедания.

Свободный подход к интерпретации распространяется также и на главный жанровый ориентир сочинения Павленко – *concerto grosso*. Концерты цикла представляют собой крупные одночастные композиции, драматургия которых опирается на темброво-динамическое развитие и процессы постепенного уплотнения и разрежения фактуры, которые заменяют привычные контрасты *tutti* и *solo*. Как справедливо отмечает Р. Фархадов, «развитие циклов осмысливается композитором как движение плотностей, соноров и интенсивностей» [11]. Характерной особенностью

этих концертов является преобладающее сверхмногоголосие, образованное полифоническим разветвлением голосов в сочетании с различными сонорными эффектами, нередко принимающими различные формы апокалиптического звучания («свечения», «громы», звоны, «дьявольские трели»). В отдельные моменты «просветления» в качестве рельефа выступают мелодически оформленные темы, проникнутые романтическими интонациями (начало и эпизоды в *Concerto grosso № 1*), соло инструментов, тембр которых приобретает символическое значение (тромбон – «трубы Апокалипсиса» – *Concerto grosso № 2*).

Таким образом, претворение концерта для оркестра в контексте сакрального направления позволило существенно расширить художественный спектр трактовок жанра. Особенности оркестрового концерта данного типа являются взаимодействие с различными литургическими и внелитургическими жанрами духовной музыки, индивидуализация драматургии и композиции, обусловленная содержанием религиозных текстов или идей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Буданов А.В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.
2. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
3. Жуков С.В. Концерт-партес: авторский комментарий // URL: <http://zhukovsergey.ru/rus/partes.htm> (дата обращения: 28.06.2020).
4. Завьялов Е.Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 128–137.
5. Ковалёв А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология: автореф. дисс. ... док. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д., 2018. 39 с.
6. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 150–189.

<sup>9</sup> Инципит – начальные слова какого-либо текста, выполняющие функцию его заголовка.



7. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. 352 с.
8. Синельникова О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодернизма // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 47–51.
9. Скурко Е.Р., Щевелева А.В. Претворение еврейской музыкальной традиции в опере Валентины Серовой «Уриель Акоста» // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 118–131.
10. Урванцева О.А. Два вектора развития духовно-концертной музыки XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 28–32.
11. Фархадов Р.Я. Он связывал авангардную и академическую традиции // Играем с начала. 2018. 31 января.

*Об авторах:*

**Завьялов Евгений Николаевич**, преподаватель, Уфимское училище искусств (колледж) (450057, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, [evg52784725@yandex.ru](mailto:evg52784725@yandex.ru)

**Жоссан Наталья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9123-9639**, [natzhossan@mail.ru](mailto:natzhossan@mail.ru)

## REFERENCES

1. Budanov A.V. *Kompozitor Efrem Podgayts: «Ya prosto pishu noty...»* [Composer Efrem Podgayts: “I Just Write Notes...”]. Moscow: Kompozitor, 2014. 448 p.
2. Gulyanitskaya N.S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (history, theory, practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
3. Zhukov S.V. *Kontsert-partes: avtorskiy kommentariy* [Concerto-Partez: author's commentary]. URL: <http://zhukovsergey.ru/rus/partes.htm> (28.06.2020).
4. Zav'yalov E.N. Razvitiye zhanra kontserta dlya orkestra v otechestvennoy muzyke s nachala 1960-kh godov [Development of Genre of Concerto for Orchestra in Russian Music from the Beginning of 1960th]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 128–137.
5. Kovalev A.B. *Dukhovnaya muzyka otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka: zhanrovaya tipologiya: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Spiritual Music of Domestic Composers of the Second Half of the XIX–Early XXI Centuries: Genre Typology: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2018. 39 p.
6. Paisov Yu.I. Motivy khristianskoy dukhovnosti v sovremennoy muzyke Rossii [Motives of Christian Spirituality in Contemporary Russian Music]. *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost': sbornik statey, issledovaniy, interv'yu. Vypusk 1* [Traditional Genres of Russian Spiritual Music and Modernity: collection of articles, research, interviews. Issue 1]. Compiled by I.I. Paisov. Moscow: Kompozitor, 1999, pp. 150–189.
7. Raaben L.N. *O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960-80-kh godov* [On Spiritual Renaissance in Russian Music of 1960–80s]. St. Petersburg: Blanka, Boyanych, 1998. 352 p.
8. Sinel'nikova O.V. *Praktika kollektivnogo tvorchestva kompozitorov v muzykal'nom iskusstve postmodernizma* [The Practice of Collective Creation of Composers in Musical Art of Postmodernism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2 (7), pp. 47–51.

9. Skurko E.R., Shcheveleva A.V. Pretvorenje evreyskoy muzykal'noy traditsii v opere Valentiny Serovoy «Uriel' Akosta» [Implementation of Jewish Musical Tradition in Valentina Serova's Opera "Uriel Acosta"]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2020. No. 4, pp. 118–131.

10. Urvantseva O.A. Dva vektora razvitiya dukhovno-kontsertnoy muzyki XX–XXI vekov [Two Vectors of Development of Spiritual Concert Music of XX–XXI Centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 2 (11), pp. 28–32.

11. Farkhadov R.Ya. On svyazyval avangardnuyu i akademicheskuyu traditsii [He Connected the Avant-Garde and Academic Traditions]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 2018. January 31.

*About the authors:*

**Evgeny N. Zavyalov**, Lecturer, Ufa Art School (College) (450057, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, [evg52784725@yandex.ru](mailto:evg52784725@yandex.ru).

**Natalya Yu. Zhossan**, PhD (Arts), Associate professor at the Theory Music Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-9123-9639**, [natzhossan@mail.ru](mailto:natzhossan@mail.ru).





**Д.Д. КИРИЛЛОВА, Е.Р. СКУРКО**

*Уфимский государственный институт искусств  
им. З. Исмаилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0009-0009-2921-7709  
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

## **О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу**

Статья посвящена одному из ранних авангардных произведений японского композитора Тору Такэмицу – пьесе «Голос» (“Voice”) для флейты соло, стилиевой основой которой стало органичное переплетение японских художественно-эстетических, ментальных традиций и норм с экспериментальными формами и техниками письма, характерными для западного авангарда XX века. Выявление путей их сопряжения является целью публикации. Рассматривается связь канонических тенденций японского театра Но, древних жанров и таких стилиевых направлений, как дадаизм, сюрреализм, принципов интонирования (микрохроматика, микротематизм и т.д.), разнообразных исполнительских приёмов, восходящих к звукообразу флейты сякухати и в то же время – к сонорике авангарда. Особое место уделяется анализу вербального текста на французском и английском языках, выполняющего важнейшую семантическую, композиционно-драматургическую, сонорную функцию. Подчёркивается роль импровизационности на разных функциональных уровнях текста, звукоизобразительности, образа тишины как одного из основополагающих в японской поэтике.

Ключевые слова: Тору Такэмицу, авангард, сюрреализм, традиция, флейта, микротематизм, сонорика, импровизационность.

*Для цитирования / For citation:* Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 95–106. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.095-106. EDN: VEGQHM

**DAR'YA D. KIRILLOVA, EVGENIYA R. SKURKO**

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia  
ORCID: 0009-0009-2921-7709  
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

## **On Some Principles of Interaction Between Eastern and Western Artistic Traditions in the Piece “Voice” by Toru Takemitsu**

The article is devoted to one of the early avant-garde works of the Japanese composer Toru Takemitsu – the play “Voice” for flute solo, the stylistic basis of which was the organic interweaving of Japanese artistic, aesthetic, mental traditions and norms with experimental forms and writing

techniques characteristic of the Western avant-garde of the 20th century. Revealing the ways of their conjugation is the purpose of the publication. It is considered the connection between the canonical tendencies of the Japanese Noh theater, ancient genres and such styles as Dadaism, Surrealism, principles of intonation (microchromatics, microthematism, etc.), various performing techniques that go back to the sound image of the shakuhachi flute and, at the same time, to avant-garde sonorics. A special place is given to the analysis of the verbal text in French and English, which performs the most important semantic, compositional-dramatic, sonorous function. It is emphasized the role of improvisation at different functional levels of text, sound representation, the image of silence as one of the fundamental in Japanese poetics.

**Keywords:** Toru Takemitsu, avant-garde, surrealism, tradition, flute, microthematism, sonorics, improvisation.

**Н**ачиная с рубежа XIX–XX веков и до наших дней наблюдается взрыв интереса к музыкальной культуре восточных стран. Композиторское творчество, традиционная музыка Китая, Кореи, Японии и других государств восточноазиатского региона становятся предметом научных рефлексий как отечественных, так и западноевропейских учёных, а авторские сочинения, фольклорные образцы входят в исполнительский репертуар. При этом значительное внимание музыковеды обращают на феномен музыкального авангарда. Однако если западный авангард изучен в многочисленных трудах достаточно подробно, то восточному до недавнего времени отводилось значительно более скромное место. В силу сказанного актуальность подобных исследований не вызывает сомнения.

Особым центром притяжения становится японская культура, в частности музыка, пути её становления. Этому посвящают труды западные учёные: В.П. Мальм (William P. Malm) [16], В. Кауфман (W.W. Kaufmann) [14] и другие. В отечественном музыкознании XX века

тема японской музыкальной культуры прослеживается от первых трудов Р. Грубера, лекций Б. Асафьева и до наших дней. Таковы исследования М. Дубровской [5], М. Есиповой [6], В. Юнусовой [12] и многих других авторов<sup>1</sup>.

Одним из самых ярких представителей японского послевоенного авангарда стал Тору Такэмицу (1930–1996). Его называют первым музыкантом Страны восходящего солнца, получившим известность далеко за её пределами. И действительно, в своём творчестве Такэмицу удалось синтезировать черты как национального японского стиля, так и западного, что привлекло внимание учёных разных стран. Яркими примерами служат работы П. Бёрта [13], Ин СунКима [15], Э. Робинсон [17], Д. Уилсон [20]. В России к его творчеству обращаются Л. Акопян [1], Е. Снежкова [8], Т. Цареградская [11] и другие.

Среди произведений Такэмицу отдельное место занимает блок сочинений, написанных для флейты<sup>2</sup>, причём не только классической европейской, конструкции Т. Бёма, но и традиционной японской разновидности, близкой *сякухати*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В этом ряду важную область составляют труды культурологов: В. Овчинникова, А. Мещерякова, Н. Конрада, Дж. Фридмана и т.д.

<sup>2</sup> В качестве солирующего инструмента флейта участвует в таких произведениях Тору Такэмицу, как «Маска» (“Mask”) для двух флейт (1959), «Голос» (“Voice”) для флейты соло (1971), «Странник» (“Itinerant”) для флейты соло (1989), «И тогда я узнала, что это был ветер» (“Andthen I knew ‘Twaswind”) для флейты, альта и арфы (1992) и др.

<sup>3</sup> Сякухати – японская продольная флейта, корни которой восходят к древнейшему периоду японской истории (VI–VII вв.).



Цель данной статьи – рассмотрение путей взаимодействия западноевропейских и восточных историко-культурных, художественных традиций в творчестве Тору Такэмицу на примере пьесы “Voice” («Голос») для флейты соло (1971). В поле зрения попадают особенности содержания, драматургии, темо- и формообразования, исполнительства.

Пьеса “Voice” («Голос») представляет яркий пример авангардного стиля композитора<sup>4</sup>. В ней наглядно раскрывается направленность его художественных поисков в русле типичного для искусства, культуры второй половины XX века синтеза искусств и шире – национальных–инонациональных художественных традиций<sup>5</sup>.

Обращение к флейте как к сольному инструменту может рассматриваться с разных ракурсов. Так, Такэмицу писал произведение с расчётом на исполнение известным французским флейтистом О. Николе (1926–2016)<sup>6</sup>. В то же время повышенный интерес к сольным произведениям для флейты древнейших времён является характерным свойством японской культуры. В частности, древняя продольная флейта-сякухати, пользовалась особой популярностью в самурайской среде периода Муромати (1333–1573). Именно с этим инструментом связана японская исполнительская

традиция, в русле которой создавались и звучали образцы, собранные в Хонкёку<sup>7</sup>.

Определённые закономерности Хонкёку получают отражение в произведениях современных японских авторов (Ямада Косаку, Таки Рэнтаро, Комацэ-Косукэ и др.), а также во флейтовых опусах Тору Такэмицу. Имеется в виду медитативно-импровизационная природа Хонкёку, обуславливающая свободу композиционной, звуковысотной и временной (метроритмической) организации<sup>8</sup>, изысканную орнаментацию мелодии. Особое значение в пьесах Хонкёку приобретает звукоизобразительность, направленная в первую очередь на воссоздание звучания ударных, чаще – колокольчика. Импровизационность лежит также в основе композиции, в которой важным организующим фактором оказывается *дзё-ха-кю*<sup>9</sup>.

Обозначенные особенности традиционного японского музыкального искусства органично сочетаются в сочинениях Такэмицу с принципами формообразования, метроритмической организации, а также специфическими исполнительскими приёмами, ставшими в своём роде знаками авангардного искусства второй половины XX века. Таковы, например, создающие разнообразные сонорные эффекты интервалы, аккорды, одновременное зву-

<sup>4</sup> Примеры сочинений композитора послевоенного авангардного периода: «Одинокий звук» (“Solitude Sonore”) для оркестра, (1958), «Коралловый остров» (“Corallland”) для сопрано и оркестра (слова Макото Оока), (1962), «Дорийский горизонт» (“The Dorian Horizon”) для 17-ти струнных (1966), «Эвкалипты 1» (“Eucalypts I”) для флейты, гобоя, арфы и струнного оркестра (1970), «Гитималайя» (“Gitimalya”) для маримбы соло и оркестра (1974) и т. д.

<sup>5</sup> Пьеса “Voice” явилась в своём роде следствием общения со Стравинским и Штокхаузеном на Всемирной выставке в Осаке, благодаря которой Тору Такэмицу углубился в авангардное течение. Большое влияние на процесс работы Такэмицу над тембром инструмента оказал труд Б. Бартолоцци «Новые звуки для деревянных духовых» (“New Sounds for Woodwinds») [13, с. 52–53].

<sup>6</sup> Орель Николе – швейцарский флейтист и педагог. В 1970 году участвовал во Всемирной выставке в Осаке, где познакомился с Такэмицу и исполнил его произведение “Eucalypts I”.

<sup>7</sup> Хонкёку (honkyoku) – букв. «основные / базовые мелодии». Например, к древнейшим композициям Хонкёку XIII века относятся «Кётаку» (или «Кёрэй» – букв. «Колокольчик пустоты»), «Мукайдзи» («Флейта в туманном море», или «Флейта туманного моря»), «Кокудзи» («Флейта в пустых небесах», или «Коку», – «Пустые небеса») [6, с. 244–245].

<sup>8</sup> Произведение может длиться от пяти минут до получаса, в зависимости от концентрации исполнителя на процессе медитации.

<sup>9</sup> Дзё-ха-кю – один из важнейших принципов организации композиционного процесса в японской традиционной музыке, музыкально-театральном и танцевальном искусстве, а также в риторике и поэзии, сопоставимый с законом золотого сечения в европейском искусстве [6, с. 110–112].

чание голоса исполнителя и его инструмента, которые применяются в произведениях, написанных Такэмицу для флейты соло – инструмента, одноголосного по своей природе. В пьесе “Voice” данный ряд дополняет звучание вербального текста – строки из стихотворения японского поэта Сюдзо Такигучи (1903–1979) «Самодельные притчи / поговорки / послловицы для Жоана Миро» (Shuzo Takiguchi “Handmade ProverbstoJoanMiro” 1970 г.), введённые в текст пьесы на французском и английском языках.

Qui va la? Qui que tusois, parle,  
transparence!

Who goes there? Speak, transparence,  
whoever you are!<sup>10</sup>

Данное стихотворение, как это видно из названия, соединило имена двух крупных представителей сюрреалистического направления: художника Жоана Миро, которому адресовано стихотворение, Сюдзо Такигучи, автора поэтического опуса. В то же время стихотворение отсылает к другому авангардному течению – дадаизму, что также органично коррелирует с художественными поисками Такэмицу.

Композитор не случайно из шестнадцати строф стихотворения обращается именно к пятой, где единственный раз для выражения предельного нервно-психологического напряжения, чувств тревоги, страха, ужаса вводится прямая речь от первого лица. Способы воплощения таких эмоций отсылают к так называемым *хоррор-жанрам* (от англ. *horror* – «ужас»), сложившимся в киноискусстве, с харак-

терным пугающим сюжетом, трагической развязкой, обязательной фигурой монстра и т.д.<sup>11</sup> Возникающие при этом эмоции полностью соответствуют словам А. Хичкока: «Нет ничего страшнее закрытой двери»<sup>12</sup>.

Одним из ярких маркеров хорроров является эффект *саспенса* (от англ. *suspense* – ожидание, неизвестность, приостановка, неопределённость, беспокойство). Его действие распространяется в том числе и на музыку: «...типичные черты саспенс-музыки: прежде всего, это отсутствие яркой мелодики, диссонирующие созвучия и кластеры, сложные внеладовые гармонические сочетания, пугающие акценты в сочетании с внезапными моментами тишины, использование крайних регистров, приёмы тремоло и глиссандо, микрохроматика» [2, с. 13].

Обозначенные особенности поэтики обнаруживаются и в пьесе «Голос» Тору Такэмицу.

Содержание и структура вербального текста вызывают ассоциации с театром одного актёра, в свою очередь отсылающего к традиции японского театра. Но (значение иероглифа – «мастерство») – классической музыкальной драме, окончательно сформировавшейся в XIV веке и представляющей собой шедевр японского и мирового музыкально-театрального искусства [6, с. 172].

В пьесе Такэмицу изложение одного и того же текста на французском и английском языках выполняет ряд функций: драматургическую, композиционную, сонорно-фоническую – и тем самым резонирует

<sup>10</sup> «Кто ходит там? / Кто идёт туда? Говори, прозрачность, кем бы ты ни была!» (дословный перевод авторов статьи). Однако при всём разнообразии значений слова «transparence» (прозрачность, ясность, слайд и др.) в контексте стихотворения и, как будет показано далее, собственно музыки, с этим словом по смыслу коррелируют «ничто», «тишина». Более того, «прозрачность» применительно к японской поэзии, живописи также ассоциируется с созерцательностью, статикой – и тишиной.

<sup>11</sup> Этому соответствуют особые приёмы операторской работы, монтажа, звукового решения, вызывающие острое ощущение непрочности окружающего пространства, неизвестности.

<sup>12</sup> Образ закрытой двери в современной поэтике становится символом тайны, неизвестного, завораживающего и пугающего одновременно, например: седьмая дверь в сказке Ш. Перро «Синяя борода» и все семь дверей в опере Бартока «Замок герцога Синяя борода», романы Х. Кортасара «Выигрыши», Г. Гессе «Степной волк».

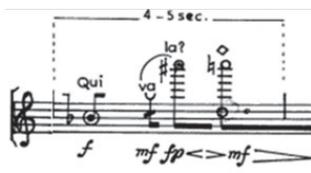


с полиязычием многих сочинений второй половины XX века («Военный реквием» Б. Бриттена, Симфония Л. Берио, Реквием Лигети, Реквием Э. Денисова и др.). При этом в роли чтеца выступает солист, что свидетельствует о связи пьесы Такэмицу с принципами «инструментального театра» второй половины XX века.

Текст произносится восемь раз: на первой, шестой, седьмой, девятой (два раза), одиннадцатой, шестнадцатой и семнадцатой строках (пример 1)<sup>13</sup>:

Пример 1.

Первая строка



Шестая строка



Седьмая строка



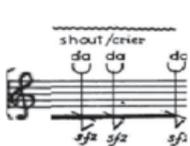
Девятая строка



Девятая строка



Одиннадцатая строка



Шестнадцатая строка



Семнадцатая строка



Как видно из примеров, главными принципами ассимиляции вербального текста являются *дробление* и *повторение*. Обращаясь к французскому варианту строки стихотворения Такигучи, Тору Такэмицу нарушает её целостность, дробит на элементы, повторяет отдельные слова, передавая тем самым состояние страха, паники. В дословном переводе на русский получается: «Кто ходит там? Кто ходит там? Кто бы ты ни был, говори. Кто бы ты ни был. Кто ходит там? Кто бы ты ни был, говори, тишина! (фр.) Да-да-да. Кто ходит там? Говори, тишина, кем бы ты ни была! (англ.)». Тем самым подчёркивается развивающийся характер соответствующих разделов.

Напротив, появление – единственный раз в пьесе – в заключительном разделе полной строки на английском языке («Кто ходит там? Говори, прозрачность, кем бы ты ни была!») выполняет функцию итога сюжета («завершающая перемена»), однако при этом оставляя вопрос без ответа<sup>14</sup>. Тем самым создаётся широкое поле для смысловой интерпретации пьесы, в том числе и в трагическом ключе («смысл, уходящий в бесконечность» [4, с. 214]). В результате образуется открытая форма, в целом типичная для авангардных композиторов XX века, отражающая на структурно-композиционном уровне, по словам М. Высоцкой, типичные для современных опусов «умолчание, недосказанность, невысказанность, происходящие из нежелания говорить или невозможности выразить невыразимое [Там же].

Отдельного внимания заслуживают слоги “Da-da-da” – элемент, отсутствующий в тексте стихотворения, совмещающий в себе *драматургическую, изобразительную и композиционную функции*. Дра-

<sup>13</sup> Поскольку произведение не предполагает наличия тактовых черт, в качестве «единицы измерения» нотного текста используется сквозная нумерация строк [19].

<sup>14</sup> Здесь возникает параллель с пьесой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1906).

матургическая функция выражается в его введении в кульминации, которой предшествует долгое, постепенное нагнетание напряжения, с ремаркой “shout/crier” (в переводе с англ./фр. – крик/кричать), после чего следует спад интенсивности развития.

Изобразительная функция «Da-da-da» раскрывается благодаря возникающей ассоциации со стуком, которого тревожно ожидает и в то же время боится герой пьесы Такэмицу. Кроме того, здесь проявляется связь данного приёма с такими принципами традиционного японского исполнительства, как звукоизобразительность, подражание ударным инструментам. В то же время звукосочетание “Da” в контексте сюрреалистического произведения позволяет провести аналогию со словом «дадаизм», что тесно связано с эстетикой и пьесы, и стихотворения.

Композиционная же функция “Da-da-da” на уровне вербального текста прослеживается в обособлении французского и английского языков, подчёркивающим

границы разделов формы. В контексте содержания пьесы данный вербальный элемент дословно можно перевести как «Это Оно»<sup>15</sup>.

В пьесе Такэмицу вербальный текст акцентирует определённые этапы в развитии музыкального сюжета произведения. Разрушение целостности фразы способствует ускорению темпоритма повествования. В этом процессе особую функцию выполняют паузы и ферматы как знаки образа тишины, одного из важнейших в японской поэтике. Они же соотносятся с определением Кейджа феномена «ничто» (рис.1) [7].

Однако этимология образа тишины у восточных и европейских композиторов различны, что, в частности, отмечает Тору Такэмицу: «В западной музыкальной нотации тишина, как правило, обозначается статическими знаками. Но этот подход игнорирует основные выразительные свойства музыки, даже не имеет отношения к музыке. <...>Музыка либо звучит, либо молчит. Звучание – это сопротивление тишине» [18, с. 21–22].

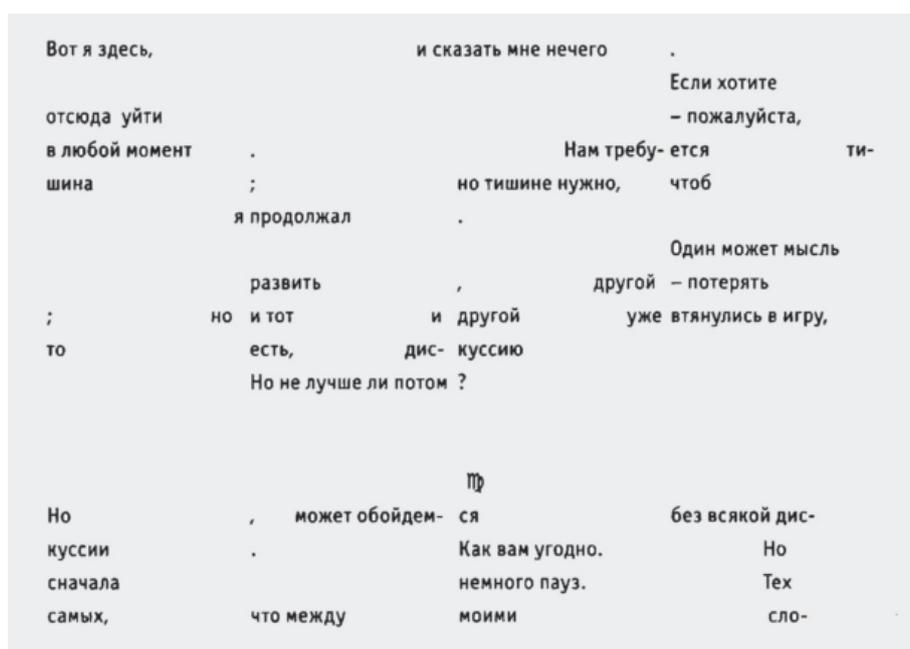


Рис. 1.

<sup>15</sup> Необходимо сделать оговорку: любой перевод является приблизительным, особенно в связи с сюрреалистической природой содержания цитируемого стихотворения Сюдзо Такигучи.



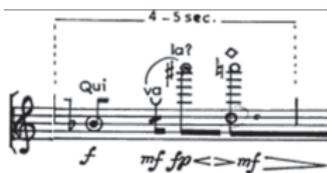
Кроме того, в эстетике японского искусства с феноменом тишины коррелирует особая категория *ма*<sup>16</sup> (от кит. букв. «время», «пауза, перерыв», «промежуток», «свободное место (время)») – обозначение интервала между двумя точками в пространстве и во времени. Данный термин также используется в теории всех музыкально-танцевальных форм. Специфически восточная, парадоксальная с точки зрения восприятия европейца трактовка тишины раскрывается в высказываниях средневековых учёных Дуншаня и Эйхэна-Догэна: «Подожди, пока я перестану говорить, тогда ты это услышишь»; «В момент разговора нет прямого слышания; оно появляется в тот момент, когда нет разговора» [11, с. 240].

В данной статье, как и в работах Д. Уилсон [20], Ин-Сун Кима [15], трактовка композиции определяется расположением фраз вербального текста и пауз<sup>17</sup>. Так, форму “Voice” можно условно разделить на четыре раздела, где помимо экспозиционного, развивающего и заключительного (как и у названных зарубежных авторов) выделяется каденционный, играющий важную смысловую роль в драматургии произведения.

При этом центром данного исследования оказывается интерпретация интонационных, тембровых «событий», содержащихся непосредственно в музыкальном тексте.

Главным *motto* произведения, открывающим **экспозиционный** раздел, является вербальная фраза «Кто ходит там?»

Пример 2. (первая строка) (“Qui va la?” – пример 2), которая становится ключом к пониманию всех процес-



сов на содержательном и собственно музыкальном уровнях (выбор выразительных средств и исполнительских приёмов).

Так, уже в ярамках изложения первых трёх звуков-слов Такэмицу создаёт нарастающую линию напряжения на уровне артикуляции, подчёркнутую эффектом «раскрывающегося» звука. Слово “Qui”, по указаниям автора, нужно произносить, почти полностью закрывая отверстие (дульце); слог “va” должен создаваться уже при открытом отверстии; “la” рассчитан на крик. В результате на динамическом уровне происходит развитие от самого «закрытого» звука к наиболее «открытому». Это подчёркивается их разбросанностью в диапазоне двух октав и «игрой» динамических оттенков.

Каждый из трёх элементов-звуков становится импульсом для интонационного развёртывания всей музыкальной ткани, в своём роде сонорной микротемой («тема-звук»), что коррелирует с определением Л. Берно: «звук, становящийся смыслом» [3, с. 110]. Они получают сквозное развитие в **развивающем** втором разделе пьесы, где главное выразительное значение приобретают скачки, резкие интонационные, метроритмические «зигзаги». Их накопление, сопряжённое с ускорением темпоритма ведёт к генеральной кульминации, которая, в свою очередь, подчёркивается комплексом особых выразительных средств (пример 3 а, б, в).

Как отмечалось ранее, это связано с включением вербального элемента “Da-da-da” (двенадцатая строка), исполняемого *sf*, криком, за пределами фиксированной звуковысотности. В комплексе с *frullato*, мультифониками, трелями, подчас неожиданными акцентами создается сонорный эффект, передающий острую экспрессию данного раздела (пример 4).

<sup>16</sup> Феномен *ма* рассматривает Э. Робинсон (E. Robinson) в диссертации «Голос», «Странник», «Воздух»: исполнительский и аналитический путеводитель к произведениям для флейты соло в творчестве Тору Такэмицу» [17].

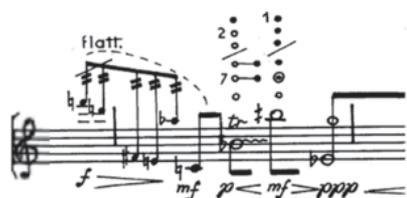
<sup>17</sup> Масштабы статьи не позволяют рассмотреть композиционную структуру пьесы подробно.

Пример 3. а, б, в.  
Четвёртая строка



Седьмая строка

Девятая строка



Более того, применяемые в пьесе “Voice” исполнительские приёмы, возникшие в XX веке, позволяют композитору добиться специфического звучания, сближающего тембр флейты конструкции Бёма с народными инструментами Японии, и в первую очередь с флейтой сякухати (об этом речь пойдёт далее).

Свою линию развития в пьесе получают и *протяжённые тоны*, тесно переплетающиеся с комплексом «тем-звуков» (пример 5 а, б, в):

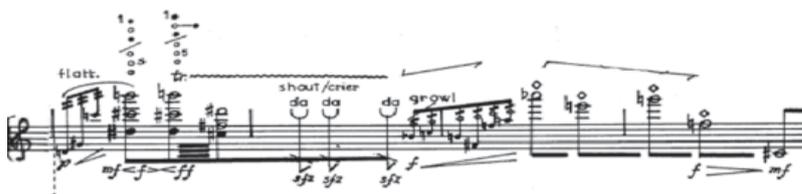
Именно этот элемент становится основой своеобразной *каденции*, возникающей в посткульминационной зоне: он способствует снижению «градуса» эмоционального напряжения и в то же время даёт возможность исполнителю продемонстрировать виртуозное владение современными техническими приёмами игры на флейте (пример 6).

В свою очередь, введённый в *заключительном* (репризном) разделе и произносимый шёпотом текст на английском языке

выполняет функцию «завершающей перемены». Это сопровождается замедлением темпоритма повествования, в целом нисходящей («угасающей») динамикой развития, опорой на выдержанные тоны, интонационными скольжениями. «Зигзагообразные» динамические и звуковысотные «всплески», а также произносимая в инструмент заключительная фраза “Whoever you are” («Кем бы ты ни была») словно окончательно закрепляют сквозное для всего произведения состояние

Пример 4.

Одиннадцатая строка



Пример 5. а, б, в.  
Третья строка

Одиннадцатая строка



Двенадцатая строка



Пример 6.

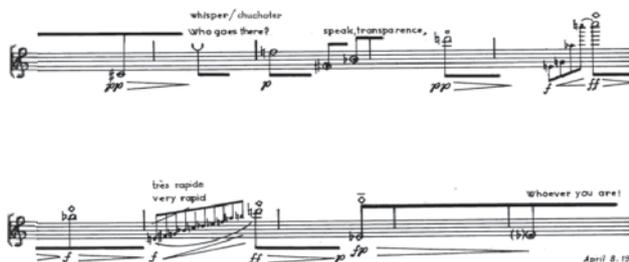
(строки 12–13)





мистической неопределённости, тревоги, тайны (пример 7).

Пример 7. (строки 16–17)



Такэмицу активно использует новейшие исполнительские приёмы для приближения звучания академической флейты к тембру традиционной сякухати, среди которых:

- аналогичный вистл-тону<sup>18</sup> приём, отличающийся использованием большего количества воздуха и намеренным расслаблением амбушюра (пример 6, 13-я строка) – метод звукоизвлечения приводит к расфокусировке привычного академического звука, к большей «воздушности» тембра;

- приближение строя к натуральному нетемперированному звукоряду благодаря специфической, «неклассической» аппликатуре, применяемой для некоторых звуков и трелей (пример 8)<sup>19</sup>:

- губное глиссандо, суть которого – в изменении направления струи относительно классической позиции;

- приём протяжённого, постепенного перехода от согласной «з» к «с»;

Пример 8. (строка 6)



<sup>18</sup> Вистл-тон (от англ. "whistle" – свист) – буквально, «свистящие звуки», хорошо известный акустический феномен шума воздуха [9, с. 17].

<sup>19</sup> В данном примере нота «до» второй октавы, повторяющаяся четыре раза подряд, исполняется четырьмя разными способами, отмеченными в аппликатуре и создающими разнообразные тембральные оттенки.

- агрессивный стук пальцами по клапанам, создающий дополнительный эффект удара.

Таким образом, в пьесе "Voice" («Голос») для флейты соло находят отражение принципы музыкального мышления, типичные для авангардных композиторских поисков второй половины XX века. Среди них – микротематизм и микроинтервалика, преобладание процессуально-динамического начала над кристаллическим, индивидуализация формы, обусловленная концентрацией тематизма, направленностью развития интонационных структур, с характерной для них семантикой. Данный комплекс дополняется атональностью, тотальной хроматикой и микрохроматикой, свободой и непредсказуемостью динамических контрастов, ритмики и так далее. Особое место в стилистике произведения занимают разнообразные сонорные приёмы, связанные с выразительными возможностями флейты: не случайно нотному тексту предшествуют детализированные рекомендации для исполнителя – явление, широко распространённое в авангардной музыке, особенно сонористического направления (партитуры Дж. Кейджа, Дж. Крама, П. Булеза, Я. Ксенакиса и др.)

В то же время обозначенные современные принципы письма в полной мере коррелируют с архетипическими свойствами традиционной японской музыки. В сочинении Тору Такэмицу это:

- особая роль тишины, имеющей специфическую восточную природу, но и в то же время соотносимая и с музыкальной поэтикой Веберна, Кейджа и др.;

- импровизационность, в целом характерная для традиционной музыки устной

традиции народов мира, в том числе и Японии, также вызывающей аналогию с явлением алеаторики XX века;

– безакцентная ритмика – одна из самых ярких закономерностей и исконно японской, и современной европейской, американской музыки;

– экмелика и микрохроматика – едва ли не самые яркие маркеры традиционного интонирования и сонорного письма;

– сонорика, один из важнейших принципов мышления в XX веке и в то же время –

отражение в музыке Тору Такэмицу особенностей восточного мирозерцания.

Такой органичный синтез авангардных принципов мышления, сложившихся в западноевропейской музыке XX века, и традиционных, архетипических для японской культуры, становится константой художественного мира Тору Такэмицу, раскрывается на всех уровнях его творчества – от поэтики до темо- и формообразования. Их изучение может составить отдельную область музыковедения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Музыка XX века. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Бабич Н. Музыкальные формулы страха: эволюция звукового портрета Дракулы в мировом кинематографе // Культура и искусство. 2019, № 9. С. 11–21.
3. Берио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2 / Л. Кириллина; ред. М. Арановский, А. Баева. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
4. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М.: 2012. 568 с.
5. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: автореф. дис. ... док. искусствоведения. Новосибирск: НГК им. М. Глинки, 2005. 56 с.
6. Есипова М. Традиционная японская музыка: энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 296 с.
7. Кейдж Дж. Лекция о ничто // URL: [https://stravinsky.online/dzhon\\_kieidzh\\_liektiia\\_o\\_nichto](https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektiia_o_nichto) (дата обращения: 05.05.2023).
8. Снежкова Е. Творчество Такэмицу Тору: о диалектике национального и интернационального // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-takemitsu-toru-o-dialektike-natsionalnogo-i-internatsionalnogo> (дата обращения: 12.02.2022).
9. Танцов О. Новые приёмы игры на флейте. М.: Московская консерватория, 2011. 80 с.
10. Цареградская Т. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой // URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=-32346](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-32346) (дата обращения: 20.05.2022).
11. Эйхэн Догэн. Луна в капле росы. Избранные произведения мастера дзэн Догэна / пер. с англ. Рязань, 2000. 240 с.
12. Юнусова В. Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке // Голос человеческий. К столетию со дня рождения В.Дж. Конен. Воспоминания. Письма. Статьи. М.: Московская консерватория, 2011. С. 218–223.
13. Bert Peter. Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status. Druham: Druham University, 1998. 415 p.
14. Kaufmann W.W. The organization of responsibility. URL: [https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%20W.%20Kaufmann%2522%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_phrase\\_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7](https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%20W.%20Kaufmann%2522%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7) (дата обращения 25.03.2022).



15. Kim In-Sung. Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu: DMA diss. University of California. Los Angeles, 2004. 140 p.
16. Malm William P. A short history of Japanese nagauta music. URL: [https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906](https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906) (дата обращения 14.12.2022).
17. Robinson E. Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu, a dissertation. Muncie; Indiana: Ball State University, 2011. 100 p.
18. Takemitsu Toru. Confronting Silence: Selected Writings. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley; CA: Fallen Leaf Press, 1995. 172 p.
19. Takemitsu Toru. Voice: notes. Paris: Editions Salabert, 1971. 4 p.
20. Wilson Dana. The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu: PhD diss., University of Rochester. Rochester, 1992. 225 p.

*Об авторах:*

**Кириллова Дарья Дмитриевна**, студентка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0009-0009-2921-7709**, [dariaki98@mail.ru](mailto:dariaki98@mail.ru)

**Скурко Евгения Романовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, [nocturne@mail.ru](mailto:nocturne@mail.ru)

## REFERENCES

1. Akopyan L. *Muzyka XX veka* [Music of the 20th Century]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Babich N. Muzykal'nye formuly strakha: evolyutsiya zvukovogo portreta Drakuly v mirovom kinematografe [Musical Formulas of Fear: Evolution of Dracula's Sound Portrait in World Cinema]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2019. No. 9, pp. 11–21.
3. Berio L. Fragmenty iz interv'yu i statey [Berio L. Fragments from Interviews and Articles]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki i dokumenty. Vypusk 2* [XX century. Foreign music. Essays and documents. Edition 2]. L. Kirillina; ed. by M. Aranovsky, A. Baeva. Moscow: Muzyka, 1995, pp. 110–123.
4. Vysotskaya M. *Mezhdulogikoy i paradoksom: kompozitor Faradz Karayev: monografiya* [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Karayev: monograph]. Moscow: 2012. 568 p.
5. Dubrovskaya M. *Formirovanie yaponskoy kompozitorskoy shkoly i tvorcheskaya deyatel'nost' Yamady Kosaku: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Formation of Japanese Composer School and Creative Activity of Yamada Kosaku: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. Glinki, 2005. 56 p.
6. Esipova M. *Traditsionnaya yaponskaya muzyka: entsiklopediya* [Traditional Japanese Music: Encyclopedia]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi, 2012. 296 p.
7. Keydzh Dzh. *Lektsiya o nichto* [Lecture on Nothingness]. URL: [https://stravinsky.online/dzhon\\_kieidzh\\_liektsiia\\_o\\_nichto](https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektsiia_o_nichto) (05.05.2023).
8. Snezhkova E. *Tvorchestvo Takemitsu Toru: o dialektike natsional'nogo i internatsional'nogo* [Creativity of Takemitsu Toru: about dialectics of national and international]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-takemitsu-toru-o-dialektike-natsionalnogo-i-internatsionalnogo> (12.02.2022).

9. Tantsov O. *Novye priemy igry na fleyte* [New Techniques of Flute Playing]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011. 80 p.
10. Tsaregradskaya T. *Toru Takemitsu: mezhduzhivopis'yu i muzykoy* [Toru Takemitsu: Between Painting and Music]. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=-32346](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-32346) (20.05.2022).
11. Eykhen Dogen. *Luna v kaple rosy. Izbrannye proizvedeniya mastera dzen Dogena* [The Moon in a Drop of Dew. Selected works of zen master Dogen]. Translated from English. Ryazan, 2000. 240 p.
12. Yunusova V. Vneevropeyskie muzykal'nye kul'tury v XX veke [Extra-European Musical Cultures in XX Century]. *Golos chelovecheskiy. K stoletiyu so dnya rozhdeniya V.D zh. Konen. Vospomnaniya. Pis'ma. Stat'I* [The Human Voice. To the centenary of V.J. Kohnen. Memories. Letters. Articles]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011, pp. 218–223.
13. Bert Peter. *Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status*. Druham: Druham University, 1998. 415 p.
14. Kaufmann W.W. *The organization of responsibility*. URL: [https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%2BW.%2BKaufmann%2522%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_phrase\\_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7](https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%2BW.%2BKaufmann%2522%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7) (25.03.2022).
15. Kim In-Sung. *Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu: DMA diss. University of California*. Los Angeles, 2004. 140 p.
16. Malm William P. *A short history of Japanese nagauta music*. URL: [https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906](https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906) (14.12.2022).
17. Robinson E. *Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu, a dissertation*. Muncie; Indiana: Ball State University, 2011. 100 p.
18. Takemitsu Toru. *Confronting Silence: Selected Writings. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995. 172 p.
19. Takemitsu Toru. *Voice: notes*. Paris: Editions Salabert, 1971. 4 p.
20. Wilson Dana. *The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu: PhD diss., University of Rochester*. Rochester, 1992. 225 p.

*About the authors:*

**Darya D. Kirillova**, Student, Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0009-2921-7709**, [dariaki98@mail.ru](mailto:dariaki98@mail.ru)

**Evgeniya R. Skurko**, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, [nocturne@mail.ru](mailto:nocturne@mail.ru)





**А.В. ГУЧЕВА**

*Институт гуманитарных исследований – филиал Кабардино-Балкарского  
научного центра Российской академии наук, г. Нальчик, Россия  
ORCID: 0000-0001-8683-9189*

## **Культурные смыслы и аудиовизуальные символы песни лечения оспы в адыгском врачевально-магическом обряде Чапш**

В статье исследуются сакральные корни, семантические мотивировки и векторы реконструкции культурных смыслов аудиовизуальных символов песни лечения оспы (фэрэкі уэрэд) в адыгском врачевально-магическом обряде Чапш. В рамках одной песни заложено общее состояние действия, направленное на излечение от болезни, эксплицируется причина её звучания как магического мотива воздействия на болезнь, обозначенного мотивирующим метафорическим текстом с метонимическими символами, предрекающими счастливый исход. Цель статьи – рассмотреть описательные конструкции музыкального и поэтического текстов песни лечения оспы как специальные аналитические формы передачи семантики интенсивности образа божества и символики болезни, которые приобрели «социальный» статус и выступают маркированными лексемами традиции.

Ключевые слова: черкесы, адыги, шапсуги, музыкальная картина мира, адыгский врачевально-магический обряд Чапш, песня лечения оспы, фэрэкі уэрэд, владыка оспы Естаоуи-Стаупща, Естау-Стау-владыка.

*Для цитирования / For citation:* Гучева А.В. Культурные смыслы и аудиовизуальные символы песни лечения оспы в адыгском врачевально-магическом обряде Чапш // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 107–115. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.107-115. EDN: WALTZE

**ANDZHELA V. GUCHEVA**

*Institute of Humanitarian Studies – Branch of the Kabardino-Balkarian  
Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Nalchik, Russia  
ORCID: 0000-0001-8683-9189*

## **Cultural Meanings and Audiovisual Symbols of Songs About Smallpox Treatment in Adyghe Healing and Magical Rite Chapsh**

The article examines the sacred roots, semantic motivations and vectors of the reconstruction of the audiovisual symbol cultural meanings in the song for the smallpox treatment (farekIuered) in the Adyghe healing-magical rite chapsh. Within the framework of one song, the general state of the

action aimed at curing the disease is shown, it is explicated the reason for its sounding as a magical motive for influencing on the disease, indicated by a motivating metaphorical text with metonymic symbols that predict a happy outcome.

The purpose of the article is to consider descriptive constructions of the musical and poetic texts of treating smallpox song as special analytical form for conveying the semantics of the intensity of a deity image and the disease symbolism, which gained a “social” status and act as marked lexemes of the tradition.

**Keywords:** Circassians, Adyghes, Shapsugs, musical picture of the world, Adyghe healing-magical rite chapsh, song for the smallpox treatment (ferekI uered), the lord of smallpox Estaoui-Staupshcha, Estau-Stau-Vladyka.

Современный мир – это мир техники, логики и смысла, где движущей силой является фантазия, способная ещё больше расширить наше восприятие мира, способы коммуникации, создавая и порождая возможные и нереальные новые, альтернативные и виртуальные миры. Целенаправленное конструирование новых культурных миров происходит и в процессе дешифровки, субъективации, обработки и трансляции сюжетов мифа как гипертекстовых и знаково-символических областей реальности. Подобного рода информационно-смысловая регуляция новой реальности обуславливает актуальность осознания нами произошедшего «онтологического сдвига», подчёркивая необходимость поиска новых смыслов и понимания присутствия человека в этом мире. Для объективной интерпретации смыслов и сюжетов прошлого нам приходится погружаться в ментальный мир и мировоззрение творца прошлого, дистанцированного от нас многими столетиями, а рисуемые нашим сознанием образы далеки от нашего понимания и образительного канона. Это происходит потому, что мы их воспринимаем как «инокуль-

турные образы» современной ментальности с налётом волшебства и магии.

Песни лечения оспы<sup>1</sup> (фэрэКІ уэрэд/шьорэКІ орэд) – поистине необъятный мир, который хранит много тайн и загадок. Они являются сложной, многомерной структурой, охватывающей социо-психо-культурную сферы человеческой деятельности, включая эмоции, ассоциации, образы, символы, коннотации и связанные с ними семантические образования, передающие определённую этнокультурную специфику традиции. В них отражён результат синтеза интонации и слова, где последнее окружено эмоциональным и оценочным ореолом, так как в настоящее время оно охватывает несколько уровней интерпретации. Необходимо учитывать словарное значение слова, подлинный архаичный первичный смысл, личное понимание, культурную ценность слова в той или иной области познания и в традиции в целом и т.д. В этой связи, данное исследование направлено на изучение семантики, культурного символизма, смысла и мотивов звучания песни лечения оспы в адыгском врачевально-магическом обряде Чапш (щІапшэ)<sup>2</sup> и, как неявного, но

<sup>1</sup> Оспа (лат. variola) – острозаразное вирусное заболевание, сопровождающееся гнойной сыпью, которое оставляет небольшие ямки, рубцы и шрамы в местах бывших язв, а некоторые заболевшие иногда остаются слепыми.

<sup>2</sup> ЩІапшэ (щІопшакІуэ – кабард., кІапш – адыгейск.) происходит от глагола «епшэн» (буквально – «дуть на кого-либо» – заговорить магическим дутьём и нашёптыванием» [4, с. 15]. Во время чапша исполнялись врачевальные песни – щІапшэуэрэдхэр. Чапш у постели больного оспой (фэрэКІ щІапшэ) сопровождали песни лечения оспы – фэрэКІуэрэд.



непосредственно изобразительно оформляющего композицию обряда инвести- туры – «приглашения» как владыки оспы, так и самой болезни.

Как оказалось, магические возможности и архаические концепции бытия отчасти зафиксированы в текстах песен лечения оспы, которые восстанавливаются без полной утраты специфики, что позволяет составить мировоззренческую, жанровую и стилевую основу архаичных музыкальных комплексов, выявить очевидные связи, идущие от мифа к развитию музыкальной и поэтической традиции адыгов.

Песни лечения оспы – весьма примечательное явление не только с искусствоведческой и концептуально-мифологической, но и с исторической и эстетической точек зрения. Это тексты, которые имеют собственную композицию, содержат множество мифопоэтических топосов, повторов, параллелизмов и мифологем, анализ которых позволяет реконструировать сакральный врачевальный обряд Чапш.

При реконструкции шIапщэ с помощью фэрэки уэрэд достаточно явственна архаическая праоснова, выраженная в характерных для песен данного жанра клишированных оборотах, символах, табуированных обращениях к владыке, болезни и т.п. Песни лечения оспы, кроме того, представляют особый интерес и с точки зрения философско-религиозных концептов, принятых в магико-лечебной практике как исключительно синкретическое явление в культуре адыгов, отмеченное сложным взаимодействием архаического субстрата мифа, музыки и слова, что и попытаемся подробнее показать в настоящей работе.

Данное исследование направлено на изучение семантики, культурного символизма, смысла и мотивов звучания песни лечения оспы в древнейшем адыгском врачевально-магическом обряде Чапш, функционировавшем вплоть до 60–70-х гг. XX столетия. Вероятнее всего, чапш – это общее обозначение особых ритуальных действий, во время которых происходило чудо исцеления от различных болезней. В адыгской традиции, как отмечает З.М. Налоев, сохранилось две разновидности врачевального обряда – «чапш у постели больного оспой (фэрэки шIапщэ) и чапш для лечения травм (ран, костных переломов, извлечения пули)» [4, с. 15]. Композиция магического действия традиционна и строится в соответствии с мифологическим сознанием, этикетными нормами обращения к владыке оспы<sup>3</sup> Зиусхану (Зиусхэн), покровителю оспы Созарешу (Созэрэщ), богу огня и железа, покровителю демиургов Тлепшу (Льэпщ) и непосредственно к самой болезни «цIэимыIуэ» (безымянка)<sup>4</sup>. Происходившее во время чапша чудо исцеления, являлось достаточно стандартным композиционно-синергичным действием, где знахарь и все присутствующие приводили в движение мощь священной природы и древнего пантеона божеств с помощью особой магической силы заговоров и особого интонирования песни.

Чапш, как и многие его элементы, давно описан и проанализирован этнографами и фольклористами [5; 4; 10; 8; 9]. Однако магический, символический, историко-культурный и семантический смыслы чапшевых песен, сопровождающих обряд, изучены существенно меньше, как и их истоки [5; 4; 1; 2].

<sup>3</sup> У адыгов владыкой оспы являлся Зиусхан (Зиусхэн) – соответствует русскому «господин» и буквально переводится как «чья болезнь мне на себя взять» [4, с. 15]. Обращение к нему носило табуированный характер и имело локальные различия: черкесы обращались к владыке оспы – Истэ, Истауэ и Истаупщ (Иста-Иста-владыка), шапсуги – Естау или Стау, абхазы – Ахи Зосхан (Золотой Зосхан).

<sup>4</sup> Фэрэки (кабард.) – оспа, но в повседневности болезнь обычно называли – «цIэимыIуэ» (безымянка) или «гость, посланный Созарешем» или просто – «Созырещ».

Фэрэкі шіапцэ – это универсальный ритуал вариоляции с определёнными чертами особого канона. Его суть заключалась в том, что «из оспин выздоравливающих больных извлекали биологический материал, который искусственно прививали здоровым людям – “инокулировали”, или, говоря современным языком, PR-акцинировали» [1, с. 31]. Как отмечает А. де Мотрэ, адыги знали «особый секрет» против оспы – оспопрививание: «...средство заключается в том, чтобы привить её или передать тем, кого надо этим предохранить, взяв [гною – А.Г.] заражённого и смешав с кровью путём уколов, которые им делали... Женщина взяла три иголки, связанных вместе, которыми она, во-первых, сделала укол под ложечку маленькой девочке, во-вторых, в левую грудь против сердца, в-третьих, в пупок, в-четвёртых, в правую ладонь, в-пятых, в лодыжку левой ноги, пока не пошла кровь, с которой она смешала гной, извлечённый из оспинок больного. Затем она приложила к уколотым и кровоточащим местам сухие листья коровника, привязав сверху две кожи новорождённых ягнят., после чего завернули её в одно из кожаных покрывал» [3, с. 142–143]. Но существовал и другой, естественный, способ передачи оспы. Родители, узнав о том, что в ауле заболел оспой ребёнок, относили к нему своего, «чтобы класть в постель вместе с больным этой болезнью того, кому хотят её привить» [там же, с. 143–144].

В идеале чапш у постели больного оспой – это своего рода действие с магико-лечебным ритуалом, заговором болезни, ритуалами очищения, жертвоприношением, угощением знахаря и всех участников, где в честь «прихода» божества и оспы звучали особые песни и благопожелания-хохи, танцевали ритуально-обрядовый «Фэрэкіудж». Такое действие про-

водилось каждый вечер в доме больного оспой вплоть до его выздоровления. Центральным ритуалом чапша являлся обряд вариоляции под звуки песен-заговоров оспы – фэрэкі уэрэд. Что касается присутствия знахарки на чапше, оно было оправдано рядом причин: во-первых, она проводила обряд инвеституры владыки оспы, во-вторых, в её обязанности входило исполнение обряда вариоляции, в-третьих, с помощью определённых знаний она могла указать причину болезни. Как указывает Хашба М.М. в исследовании «Жанры абхазской народной песни», «...у каждой болезни имелось особое божество, гневом которого и вызывалось заболевание..., что больной провинился в чём-нибудь перед богами или духами умерших предков за несвоевременное или неправильное совершение обычая жертвоприношения и поминок» [7, с. 56].

Несмотря на внешнюю простоту, обряд лечения оспы – это мировоззренческая система и свод особых последовательных правил, которым противопоставлялись запреты, создававшие определённый смысловой, семантический и символический фон чапша. Существовал и психологический фон, отражавший не только страх человека перед лицом смерти, болезни и владыки. Он подкреплялся установленными запретами: запрет называть божество, болезнь, мифологические существа или другой источник опасности «собственным» именем. Человек использовал «заместительные имена», комплиментарные наименования, диминутивы; к имени добавляли ласковые слова, различные формы вежливости, уважительное обращение. Он изменял голос и говорил тихо и вкрадчиво. Божество задабривали, преподносили подарки и т.д. В любом случае это была эталонная форма обращения, которую можно назвать «правильное поведение» [2, с. 34–35; 38].



К другой форме запретов причислялся запрет на использование медикаментов. Г.Ф. Чурсин пишет об этом следующее: «...употреблением каких-либо лекарств... можно лишь рассердить Зосхана и тем самым усилить болезнь. Вместо всякого лечения ублажают Зосхана; ставят для него угощение, а для его лошади или ишака кладут кукурузную солому, затем собираются около больного, веселятся, играют на апхярца, танцуют, как бы радуясь прибытию дорогого гостя, поют песнь Ахи Зосхану, прося его быть милостивым к больному» [9, с. 210]. Кроме того, «... воспрещалось разводить огонь, а также вносить туда кипячёную воду», и в доме, где находился больной оспой, «не позволяли стрелять» [там же].

Что касается запретов, связанных с больным, то и он, и всё его окружение не должны были горевать по поводу болезни, так как его дом «посетил» сам владыка оспы. В случае летального исхода умершего «от оспы не оплакивали, а хоронили по возможности с весёлым видом, в прежнее время с танцами» [там же].

Приблизительно со второй половины XX века архаичная традиция лечения оспы практически угасла, однако в фольклорной музыкальной традиции продолжает функционировать. В числе магических и мистических текстов, озвучивавших чапш, можно выделить три типа врачевальных песен (щӀапщэ уэрэд): 1) песни лечения оспы (фэрэкӀ уэрэд/шьӀорэкӀ орэд); 2) песни лечения раны (щӀӀэпщэкӀуэ уэрэд), к которым примыкают песни удаления пули (щӀэхэх орэд); 3) песни лечения травмы (щӀӀэпщэ уэрэд).

Культурная семантика и символика песен лечения оспы и сегодня чрезвычайно интересна. Обратимся к шапсугской песне лечения оспы «Естаоуи-Стаупца!» (Естау-Стау-

владыка!), которая была записана в ходе экспедиции Зарамуком Патуровичем Кардангушевым в 1969 году (Первый Красно-Александровский аул, Лазаревский район, Краснодарский край). Запись осуществлена с голоса Сафий Джармовой (р. 1879), которой на тот момент было 90 лет.

Впервые песня опубликована в 1980 году в первом томе издания «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [6, с. 106–107]. Её аудиозапись хранится в научном фоноархиве Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований Российской академии наук<sup>5</sup>.

Этот текст, разумеется, не уникален, и его основные мотивы и блоки имеют близкие параллели, вплоть до формульных совпадений с песнями данного жанра соседних народов. Шапсугская песня лечения оспы (шьӀорэкӀ орэд), как отмечалось выше, является звуковым кодом чапша, а его поэтический текст выстроен по канонам мифологического жанра и рисует идеальный красочно-сакральный и в то же время героический образ доброго владыки оспы Естаоуи-Стаупца. Значительная гамма эмоций заключена во множестве метафорических символов, оформленных в невероятную цветовую комбинацию.

При анализе семантики и символики образов песни наблюдаем некоторую их многозначность и диффузность. Для этого условно разделим культурное пространство песни на несколько уровней, где выделим ряд топосов и четыре взаимосвязанных и взаимозависимых семантико-символических пласта: 1. Образ владыки оспы Естаоуи-Стаупца (Естау-Стау-владыка); 2. Облик болезни (оспы); 3. Образ коня владыки оспы; 4. Отражение мира человека. Что касается первого пласта, связанного с образом владыки оспы Естаоуи-Стаупца, то следует отметить, что многие

<sup>5</sup> Естаоуи-Стаупца! (Естау-Стау-владыка!). ШьӀорэкӀорэд. Песня лечения оспы (шапсугская). Фонотека КБИГИ, № 5/16.

из его характеристик являются типичными для мира божеств пантеона. Вместе с тем его сверхъестественная природа и сила представлены в новом освещении, где синтаксический параллелизм вставных конструкций и трансформации композита мифа позволили увидеть в нём всё того же владыку, но уже в «новой» архаической ипостаси. Естау – танцует удж, его меткая рука повергнет любого врага, его обитель небо и [он – А.Г.] парит по нему, как птица, на своём кауром коне, исцеляет от недуга, дарует жизнь, приносит счастье и т.д.

В описании образа владыки индивидуальные черты фактически отсутствуют. В основе лежат иные мифологические схемы восприятия, которые не всегда столь откровенно выходят наружу равнозначными языковыми лексемами: «нэхьыпщи зымыдэ» (выше себя владыки не признающий), «гъэпсыкIа» (исцеление ускорь), «гъэпсыкIо» (пошли облегчение), «изакъоу мэудж» (он один танцует удж), «а тиуджэр – тфэмаф» (нам приносит счастье) [6, с. 106–107] и т.д. В любом случае и Естау, и ассоциативное восприятие болезни в облике трёх бусинок соединяются в единый, хотя и несколько диффузный колоритный образ. Нельзя не отметить и образ коня, кодирующий индивидуализированный мировоззренческий подтекст мощи владыки.

Символика и семантика каждого отдельно взятого пласта как бы растворяется в других, рождая при этом новые и неожиданные смыслы, а смысловое содержание расширяется, и создаётся особый языковой колорит, где ассоциативные связи между словами приобретают множественность интерпретаций и пониманий. Данный феномен множественности создаётся за счёт повтора определённого слова в последующей строфе: «... нам приносит счастье –

нам на счастье пришёл – пришёл в трёх бусинках – три бусинки разрознены...» или «... Бог, который приносит – к кому в дом пришёл, тому счастье принёс – нам на счастье пришёл – пришёл в трёх бусинках» и т.д. Следовательно, рождается «новый» семантический и символический смысл, который перетекает в иной пласт и оформляется в особый метонимический и ассоциативный язык, состоящий из систем-соединений и лексем.

При анализе поэтической структуры текста песни отчётливо выделяются две части: 1) *номенклатурная* и 2) *сюжетная*. *Номенклатурная* отвечает за обозначение перечня болезни – оспы (она изначально входит в компетенцию данной песни). Указание на болезнь встречается уже в названии песни, а также в ограниченной синтаксической конструкции, связанной с ассоциативным её восприятием через образ владыки оспы Естау и в табуированном обозначении болезни в облике трёх бусинок.

Что касается *сюжетной части*, она связана, собственно, с главной функцией песни и чапша – это обряд-приглашение владыки и оспы на действие, их величание, предсказание счастливого исхода лечения и, в конечном итоге, исцеление от недуга.

Композиция сюжетной части шьорэки орэд схожа с композицией заговора – а) Зачин; б) Основная часть; в) Закрепка. Зачином выступает собственно «обряд инвеституры»: здесь происходит «приглашение» на действие, как владыки оспы, так и болезни, а также обращение и диалог с ними. Во втором разделе можно встретить описание недуга, его носителя, изгнание болезни («Тфэмэфэнджэ къэкIуагъэр. А къэкIуагъэр щыгъищ» – Нам на счастье пришёл. Пришёл в трёх бусинках). Закрепка, по сути, является уникальным разделом: это предсказание счастливого будущего с установкой на успешное исцеление от болезни («Зиунэ



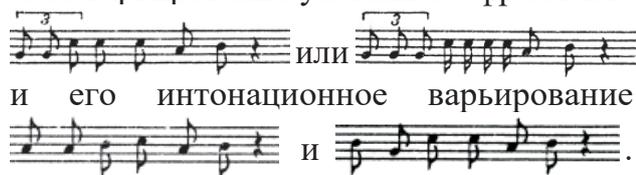
*ихъагъэми фэмаф. Тфэмэфэнджэ къэкӀуагъ. А къэкӀуагъэр щыгыиц!*» – К кому в дом пришёл, тому счастье принёс. Нам на счастье пришёл. Пришёл в трёх бусинках).

Что касается обозначения времени и пространства, то весь композит поэтического текста основан на сосуществовании настоящего времени, направленного в счастливое будущее. Именно эта устремлённость синтезирует оба времени, где перебивка равноправных времён связана главным образом с владыкой оспы, который несмотря на то, что не отвечает и не даёт положительного ответа человеку, обеспечит ему счастливое будущее. Торжественность выбора подчёркивается с помощью фразы – «Тфэмэфэнджэ къэкӀуагъ» (Нам на счастье пришёл).

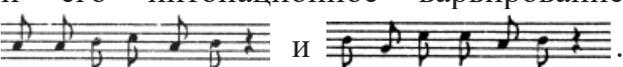
«Пространство» в песне мифически трёхмерное, но в то же время предельно сжато, а охват его содержания беспредельно широк, так как здесь встречаются важные концепты человеческого бытия – понятие о жизни и смерти как физической, так и сакральной, о встрече, о любви и т.д.

При анализе мелодии песни обнаруживаем следующие особенности: соответствие логического и синтаксического построений частей строф построению мелодии, то есть полное соответствие отдельных музыкальных фраз поэтическому тексту.

Типичным для песен данного жанра является принцип повтора. Здесь отмечен многократный повтор третьего такта



и его интонационное варьирование



Это универсальный приём, используемый в песнях-заговорах, который усиливается в поэтическом тексте повтором отдельных слов. В композиции песни он воспри-

нимается как клишированный структурно-семантический элемент – мелодическая лексема и её ритмоинтонационный повтор. Пронизывая всю мелодическую линию, такие повторы усиливают сакральную и апотропеическую функции песни. В первой строфе указанный такт звучит три раза, тогда как в третьей он проводится одиннадцать раз. Невероятно, но из столь обильных повторов создаётся звуковой эффект, соответствующий заговорным формулам, которые произносили скороговоркой; также его можно сравнить к «особой» формой речитации.

Подобный способ произнесения текста, многочисленные повторы его ритмоинтонационных лексем выступают маркированными элементами традиции и представляют одну из форм звуковой организации поэтического и музыкального текста песен лечения оспы. Апотропеическая семантика усиливает вербальный текст песни. Способы его произнесения (пение, декламация, шёпот и др.) обнажают чувства. Страх, отчаяние, боль, горечь, трагическое мироощущение, обречённость сменяются радостью исцеления и счастьем. В любом случае апотропеическая семантика песни лечения оспы преимущественно выражена в фонетико-синтаксическом повторе определённых слов в поэтическом тексте (рифма, повтор слова и проч.) как вербальном языке. Интонационные и ритмические повторы в мелодии усиливают звучание слова.

Таким образом, можно рассматривать шапсугскую песню лечения оспы «Естаоуи-Стаупца!» как вербальный текст врачевально-магического действия Чапш. Примечательно, что для песен данного жанра типична двуплановость, где субъективно-описательно-лирическое начало объединяется с табуированно-символическим и максимально-отвлечённо-аллегорическим описанием образа владыки болезни

и самой болезни, а магический и практический смыслы их исполнения заключаются в сознательном «обмане» как владыки, так и болезни.

Музыкальный и поэтический тексты песни лечения оспы обнаружили скрытые и явные эстетические и нравственно-культурные ценности традиции черкесов (адыгов). Это сконцентрированные в клишированных структурно-семантических элементах звуковые и языковые лексемы с собственной семантикой и символикой в табуированном значении «покровитель» и «болезнь». Композиционная структура песни лечения оспы предстает не только структурой врачевального обряда Чапш, но и определённым фактором свободного содержания, где музыкальный и поэтический тексты стали диалогическим и каноническим языком оживших метафор мироздания, важнейших общечеловеческих символов и смыслов. Казавшийся столь далёким образ владыки оспы Естау стал одним из творений человеческого разума,

и в момент звучания песни-заговора ощущаем некий трепет в предчувствии потустороннего божественного и магического.

Звучание песни-заговора, как определённое тайное искусство, способствовавшее исцелению от тяжёлой болезни, отражало взаимодействие между миром божеств и человеком. Песни лечения оспы наделялись такими свойствами, как суггестивность (мотивы, образы, сюжеты и т.д.), пророчество и благословение. Именно энергия волевого внушения способствовала исцелению от злого недуга, а общение с миром богов приоткрывало человеку тайны будущего, где совершенство воплощения замысла чапша проецировало добро и жизнь. Песня-заговор стала для человека важнейшей константой, которая на протяжении всего бытования в традиции претерпела значительные изменения, оформилась концептуально как музыкально, так и поэтически в законченную форму, став при этом знаком или символом победы над болезнью и смертью в мифе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гучева А.В. Семантическая структура песни лечения оспы черкесов (адыгов) «Си Дахэ Дахи! ШьорэкЮрэд» (Моя красавица!) // *Музыковедение*. 2022. № 4. С. 30–34.
2. Гучева А.В. Чапш и песни лечения оспы черкесов (адыгов): структура, семантика, динамика культурных смыслов // *Музыковедение*. 2022. № 7. С. 34–41.
3. Мотрэ А. де. Путешествие господина А. де Ла Мотрэ в Европу, Азию и Африку // *Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв.* / сост., ред. переводов, введение и вступительные статьи к текстам В.К. Гарданова. Нальчик, 1974. С. 119–147.
4. Налоев З.М. У истоков песенного искусства // *Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*. Т. 1 / под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1980. С. 7–26.
5. Налоев З.М. Функция песни в обряде «чапш» // *Из истории культуры адыгов*. Нальчик, 1978. С. 5–24.
6. *Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*. Т. 1 / под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1980. 224 с.
7. Хашба М.М. *Жанры абхазской народной песни*. Сухуми: Алашара, 1983. 159 с.
8. Хут Ш.Х. *Адыгейское народное искусство слова*. Майкоп: Адыгейское республиканское кн. изд-во, 2003. 536 с.
9. Чурсин Г.Ф. *Материалы по этнографии Абхазии*. Сухуми: Абхазское гос. изд-во, 1957. 263 с.
10. Шортанов А.Т. *Адыгская мифология* / под ред. А.И. Алиевой. Нальчик: Эльбрус, 1982. 194 с.

*Об авторе:*

**Гучева Анджела Вячеславовна**, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора этнологии и этнографии, Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук» (360000, Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, [anggucheva@mail.ru](mailto:anggucheva@mail.ru)

## REFERENCES

1. Gucheva A.V. Semanticheskaya struktura pesni lecheniya ospy cherkesov (adygov) «Si Dakhe Dakhi! Sh"orekIored» (Moya krasavitsa!) [Semantic Structure of the Circassian (Adyghe) smallpox treatment song ‘Si Dakhi Dakhi! Sh’orekIored’] (My Beauty!). *Muzykovedenie* [Musicology]. 2022, No. 4, pp. 30–34.
2. Gucheva A.V. Chapsh i pesni lecheniya ospy cherkesov (adygov): struktura, semantika, dinamika kul'turnykh smyslov [Chapsh and songs of Circassians (Adygs): structure, semantics, dynamics of cultural meanings]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2022, No. 7, pp. 34–41.
3. Motre A. de. Puteshestvie gospodina A. de La Motre v Evropu, Aziyu i Afriku [Journey of Monsieur A. de La Motreux to Europe, Asia, and Africa]. *Adygi, balkartsy i karachaevtsy v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vekov* [Adygs, Balkars and Karachais in Messages of European Authors of XIII–XIX Centuries]. Compilation, editing of translations, introduction and introductions to texts of V.K. Gardanov. Nalchik, 1974, pp. 119–147.
4. Naloev Z.M. U istokov pesennogo iskusstva [At the Origins of Song]. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. Tom 1* [Adyghe Folk Songs and Instrumental Rants. Vol. 1]. Edited by E.V. Gippius. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980, pp. 7–26.
5. Naloev Z.M. Funktsiya pesni v obryade «chapshch» [The Function of Song in Chapshch Rites]. *Iz istorii kul'tury adygov* [From the History of Adyghe Culture]. Nalchik, 1978, pp. 5–24.
6. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. Tom 1* [Adyghe Folk Songs and Instrumental Rants. Vol. 1]. Edited by E.V. Gippius. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 224 p.
7. Khashba M.M. *Zhanry abkhazskoy narodnoy pesni* [Genres of Abkhazian Folk Songs]. Sukhumi: Alashara, 1983. 159 p.
8. Khut Sh.Kh. *Adygeyskoe narodnoe iskusstvo slova* [Adygeyan Folk Art of Words]. Maykop: Adygeyskoe respublikanskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2003. 536 p.
9. Chursin G.F. *Materialy po etnografii Abkhazii* [Materials on Ethnography of Abkhazia]. Sukhumi: Abkhazskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1957. 263 p.
10. Shortanov A.T. *Adygsкая мифология* [Adyg Mythology]. Edited by A.I. Alieva. Nalchik: El'brus, 1982. 194 p.

*About the author:*

**Andzhela V. Gucheva**, PhD (History), Associate Professor, Senior Researcher of the Ethnology and Ethnography Sector, The Institute of the Humanities Researches – the Federal State Budgetary Scientific Establishment “Federal Scientific Center ‘Kabardiano-Balkar Scientific Center of the Science Russian Academy’” Branch (360000, Nalchik, Russia), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, [anggucheva@mail.ru](mailto:anggucheva@mail.ru)



**М.В. ХОЛОДОВА, Е.Д. СЕМЕНЦОВА**

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

**Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи и роман А.С. Пушкина  
(опыт сравнительного анализа либретто  
и литературного первоисточника)**

Данная статья входит в круг исследований, посвящённых проблеме художественной интерпретации литературного первоисточника в музыкально-сценическом произведении. Изучение текста либретто даёт уникальную возможность проникнуть в творческую лабораторию композитора, полнее осмыслить его концепцию. Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи, созданная в 1909 году, представляет собой самобытное явление в отечественном музыкальном театре начала XX в. Однако до настоящего времени сочинение выдающегося представителя Новой русской школы (как и его оперное наследие в целом) ещё не получило развёрнутого осмысления в музыкознании. В работе впервые представлен сравнительный анализ либретто «Капитанской дочки» и её литературного первоисточника. Рассмотрены основные приёмы работы композитора с текстом романа, к которым относятся лексическая и синтаксическая трансформация, купирование, миграция, сочинение. Выявлено достаточно бережное отношение Ц.А. Кюи к первоисточнику, воплощающееся в сохранении драматургических линий и коллизий, несмотря на многочисленные вмешательства в оригинал, включающие сокращение, дополнение, смещение смысловых акцентов. Как показало исследование, композитором в результате была создана оригинальная художественная интерпретация, ставшая первым опытом воплощения романа А.С. Пушкина на музыкальной сцене.

Ключевые слова: опера «Капитанская дочка», Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, либретто, драматургия.

*Для цитирования / For citation:* Холодова М.В., Семенцова Е.Д. Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи и роман А.С. Пушкина (опыт сравнительного анализа либретто и литературного первоисточника) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 116–125. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.116-125. EDN: ХНТОЕС



**MARIA V. KHOLODOVA, EVGENIA D. SEMENTSOVA**

*Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia*

*ORCID: 0000-0003-1411-1986*

*ORCID: 0000-0003-4473-3145*

## **The Opera “The Captain’s Daughter” by C.A. Cui and the Novel by A.S. Pushkin (Experience of the Libretto and Literary Source Comparative Analysis)**

This article is part of a range of topical studies that are devoted to various issues of artistic interpretation of the literary source in a musical and scene piece. Multifold exploration of the libretto text gives a unique opportunity to penetrate into the composer’s creative laboratory, to comprehend his concept. The opera “The Captain’s Daughter” by C.A. Cui, composed in 1909 is an original phenomenon in the domestic theater of the early XX century. However, up to date, the composition of an outstanding representative of the New Russian School (as well as his musical and theatrical heritage as a whole) has not received a detailed understanding in musicology yet. The paper first presents a comparative analysis of the libretto of the opera “The Captain’s Daughter” and its literary source. The article considers main techniques of the composer’s work with the text of the Pushkin novel, which include lexical and syntactic transformation, stopping, migration, composing. A rather careful attitude of C.A. Cui to the primary source was revealed that is embodied in preserving the main dramaturgical lines and collisions, despite numerous interventions in the literary original, including reduction, addition, displacement of semantic accents.

As the study showed, as a result, the composer created an original artistic interpretation that became the first experience of embodying the historical novel by A.S. Pushkin on the musical stage.

Keywords: the opera “The Captain’s Daughter”, C.A. Cui, A.S. Pushkin, libretto, dramaturgy.

**Л**ичность и творчество маститого представителя Новой русской школы Цезаря Антоновича Кюи представляет большой интерес для современного исследователя, обращающегося к осмыслению художественных процессов, происходящих в музыкально-театральной жизни России рубежа XIX–XX вв. Будучи широко известным и исполняемым автором, Ц.А. Кюи оказался практически забыт после ухода из жизни в 1918 г. Его богатое наследие в сфере музыкального театра до сих пор остаётся малоизученным явлением, несмотря на то, что в последние десятилетия произведения композитора начинают постепенно привлекать внимание отечественных учёных [1; 5; 6; 10; 12–15].

Особое место в творчестве Ц.А. Кюи занимает опера «Капитанская дочка» по одноимённому историческому роману А.С. Пушкина, ставшая его «лебединой песней» для большой сцены. Художественная интерпретация композитором литературного первоисточника видится интересной исследовательской задачей. В центре внимания авторов статьи – выявление ключевых принципов работы Ц.А. Кюи в процессе трансформации литературного текста в оперное либретто.

Как известно, музыкальная пушкиниана начинает формироваться ещё при жизни русского гения, преимущественно в рамках камерно-вокальных жанров и драматического театра. Однако уже со второй

половины XIX в. его сочинения активно завоёвывают подмостки и театра музыкального. Существенный вклад в этом направлении сделан Ц.А. Кюи, который пишет «Кавказского пленника», «Пир во время чумы» и «Капитанскую дочку», первым открывая дверь трём шедеврам писателя на оперную сцену.

Самые ранние упоминания композитора о романе как потенциальном сюжете для произведения относятся к 1903 г.: «... Перечитываю чуть ли не в десятый раз “Капитанскую дочку”. Что это за гениальная вещь и как перед нею блёкнут разные многогоречивые “Каренины”, “Войны и миры”, “Преступления и наказания” <...> Что за язык, какая простота, ясность, правда выражения!» [4, с. 325]. Многоплановость, образная и жанровая полисемантическая романа, связанного с исторической темой, несколько раз отодвигали реализацию идеи (подробнее об этом см.: [13]). Только в 1907 г. Ц.А. Кюи вплотную приступает к сочинению «Дочки», выступив автором либретто. Перед ним стояла сложная задача сжатия романа при сохранении смысловой идеи, основных драматургических линий и «первозданных» достоинств оригинала.

Все исследователи солидарны в том, что пушкинское слово оказало масштабное влияние на принцип работы с оперным либретто. Можно говорить о формировании двух ракурсов подхода к его текстам. Один из них ярко представлен сочинениями «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова и др. – так называемые «либреттные» оперы [11, с. 56], в которых первоисточник подвергался значительным преобразованиям: корректировалась фабула, трансформировался сюжет,

изменялась образная структура, смещались драматургические акценты. В то же время именно пушкинские творения стали источником «литературной» оперы, где либретто представляет собой неизменный текст (с минимальным вмешательством). Подобная тенденция к «литературизации» текстологической основы музыкально-сценического произведения – отклик на процессы в отечественном музыкальном театре рубежа XIX – начала XX в., связанные с укреплением позиций либретто как жанра.

Тщательная работа Ц.А. Кюи явила в итоге интересный образец синтеза «литературной» и «либреттной» опер. Представим сравнительный анализ текста либретто «Капитанской дочки» и первоисточника с разных позиций<sup>1</sup>. Для начала сопоставим объём: 14 глав романа «уложены» Ц.А. Кюи в четырёхактную композицию сквозного типа, с внутренним делением на картины (Таблица 1).

Из таблицы видно, что четыре пушкинские главы и послесловие опущены автором полностью, остальные же подверглись значительным купюрам. Хронотоп существенно сужается: если у писателя жизнь Петра Гринёва охвачена целиком, то Ц.А. Кюи ограничивает действие 1775 годом (так указано в клавире), в рамках которого происходят события, связанные с восстанием пугачёвцев и переплетённые с биографией главного героя.

В связи с изъятием и редуцированием глав, обусловленными стремлением композитора к концентрации оперного действия, закономерно произошло и сокращение объёмного списка второстепенных действующих лиц пушкинского сочинения при сохранении главной образной структуры. В центре и оперы, и романа –

<sup>1</sup> При анализе текста либретто задействована терминология, представленная в работах А.В. Переваловой [8], И.Л. Пивоваровой [9], Т.П. Дудиной [3].



Таблица 1.

Глава I «Сержант гвардии»	<b>Действие I</b> Картина I
Глава II «Вожатый»	Картина II
Глава III «Крепость»	<b>Действие II</b>
Глава IV «Поединок»	Картина III
Глава V «Любовь»	Картина IV
Глава VI «Пугачёвщина»	
Глава VII «Приступ»	<b>Действие III</b>
Глава VIII «Незванный гость»	Картина V
Глава IX «Разлука»	
Глава X «Осада города»	<b>Нет в опере</b>
Глава XI «Мятежная слобода»	
Глава XII «Сирота»	<b>Действие IV</b> Картина VI
Глава XIII «Арест»	<b>Нет в опере</b>
Глава XIV «Суд»	Картина VII Картина VIII
[послесловие]	<b>Нет в опере</b>

Пётр Гринёв, к которому стягиваются все нити повествования. Ц.А. Кюи оставляет и две основные драматургические линии. Первая, *социально-историческая* – Гринёв и Пугачёв, где раскрывается взаимодействие представителей «разных миров» через сюжетные коллизии: случайная встреча героев (спасение от бурана), наступление Пугачёва на Белогорскую крепость и помилование Гринёва, спасение невесты из плена Швабрина. Вторая, *лирическая*, линия развёртывает историю романтических отношений главных героев. Любовный треугольник Пётр – Маша – Швабрин порождает конфликт между офицерами, который усугубляется предательством Швабрина по отношению к жителям Белогорской крепости в целом и Гринёву в частности. Любовная линия кульминирует в момент спасения Маши, а разрешается – в освобождении Петра из-под ареста, когда девушка едет на аудиенцию к Екатерине II и та решает «соединить сердца влюблённых».

Скрупулёзное отношение Ц.А. Кюи к литературному первоисточнику проявляется на разных уровнях. В качестве основных приёмов работы композитора с пушкинским текстом можно назвать лек-

сическую и синтаксическую трансформации, купирование, миграцию, сочинение. Рассмотрим это подробнее.

*Лексическая трансформация* проявляется на уровне перестановки, замене / изменении, повторе междометий, слов, фраз, обусловленных спецификой оперного либретто. В целях ритмизации речи героев Ц.А. Кюи нередко меняет форму слова или замещает его синонимом, некоторые поправки связаны с процессом изменения русского литературного языка. Также он вносит корректировки в синтаксическое строение предложений (*синтаксическая трансформация*). Это продиктовано, с одной стороны, желанием сформировать текст для естественного музыкального интонирования. С другой – вносимые изменения связаны с авторским видением смысловых акцентов: с помощью смены пунктуационных знаков (преобразования повествовательных, вопросительных предложений в восклицательные и т. д.) композитор выделяет центральные синтагмы, повышая уровень экспрессии произносимого слова.

Выполняя установку «спрессовывания» текста первоисточника, Ц.А. Кюи

существенно сокращает действие пропуском (*купированием*) ряда сюжетных поворотов даже тех глав, которые включены в либретто. Подобный метод работы обусловлен необходимостью преодоления подробности повествования, динамизации сценического действия, диктуемой законами жанра. Так, в оперу не вошёл материал следующих эпизодов романа: рассказ биографии Петра, сцена в трактире, сцена метели, во время которой героя спасает Пугачёв, приезд Петра к оренбургскому генералу и в саму крепость, сцена дуэли Гринёва со Швабриным, письмо Савельича, разговор Мироновых о Пугачёве, сцена пытки «башкирца», сцены суда над Петром, казнь Пугачёва.

Несмотря на достаточно свободное обращение с сюжетосложением и временными рамками, драматургические узлы повествования Ц.А. Кюи в целом сохранены. Ярким примером может служить дуэль Петра со Швабриным (3-я к.), важная для развития лирической линии. Так как ранение Гринёва становится импульсом к осознанию Машей её чувств, в которых она признаётся у постели героя, композитор не мог позволить себе отказаться от данного события, хотя и предельно редуцированного в рамках сценического времени. В романе от вызова до поединка проходит несколько дней. В опере дуэль вынесена за рамки сценического действия (о ней сообщается), а события, связанные с ней, укладываются в пять минут (буквально).

Перестановка в либретто текстовых блоков (*миграция*) – от отдельных слов, фраз до крупных фрагментов – определяется разными задачами. Миграция предложений (реплик) встречается довольно часто. Так, вручение письма Гринёвым-старшим сыну («*Вот тебе письмо к твоему начальнику, старинному товарищу и другу. Ты едешь в Оренбург и там поступишь в его распо-*

*ряжение*») в опере сдвинуто в сцену прощания (финал 1-й картины) – письмо становится символом отеческого напутствия Петруше, отправляющегося на службу.

Ещё один показательный пример. В романе Пугачёв сообщает о назначении Швабрина новым комендантом Белогорской крепости в Главе IX «Разлука»: «*Вот вам, детушки, новый командир...*»). В опере эта сценическая ситуация происходит раньше, в 5-й картине (соотносится с Главой VII), сразу после казни старших Мироновых и поручика Жаркова. Тем самым композитор, желая усилить драматургическую роль образа Швабрина, с помощью текстового «переброса» заостряет отрицательные черты героя. Он показан гнусным предателем, который не сомневался в выборе стороны, хотя буквально несколько часов назад стоял плечом к плечу с казнёнными в обороне.

Образцом миграции целой сцены служит «вещий» сон Петра, который он видит, пока едет в кибитке до умёта (Глава II). Это самое сильное нарушение пушкинской фабулы, сделанное Ц.А. Кюи из режиссёрских соображений. В романе Гринёв видит «жуткий» сон после встречи с Вожатым, пока едет в кибитке до постоялого двора (Глава II). Так как сцена метели в опере отсутствует, эпизод сна, важный для «вводной» характеристики образа Пугачёва и развития сюжетно-драматургической линии, связанной с Петром и предводителем бунтовщиков, переносится в сцену в казачьем умёте (2-я картина). В символике «пророческого» сна, где Пугачёв выступает в роли «посажённого отца», в искажённом ракурсе очерчивается причинно-следственная связь явлений, которая будет раскрыта в дальнейшем, – а потому композитору было важно сохранить этот фрагмент романа в сюжетосложении.



Специфическим видом миграции в опере является передача реплик от одного персонажа другому. Так, фразу жены коменданта Белогорской крепости Василисы Егоровны, подводящую итог совещанию – «*Видали и башкирцев и киргизцев: авось и от Пугачёва отсидимся!*» – Ц.А. Кюи перепоручает Миронову. Вероятно, он хотел усилить трагичность дальнейших событий – ведь Ивана Кузьмича казнят по приказу Пугачёва сразу после взятия крепости. Приведём ещё примеры, демонстрирующие стремление композитора к драматургической целостности при существенных купюрах. Эпизод прочтения Петром письма, в котором Гринёв-старший запрещает женитьбу, композитор вкладывает в уста Маши (картина 4). Подобным же образом Ц.А. Кюи обращается с текстом письма героини Петру из опущенной Главы X («Осада города»). Его содержание имеет важнейшее значение для развития лирической линии, поэтому текст мигрирует в 6-ю картину и становится основой монолога девушки, находящейся в заточении у Швабрина.

Либретто «Капитанской дочки» демонстрирует множественные примеры перевода текста романа в диалогическую форму. Напомним, что форма изложения у А.С. Пушкина – это мемуары, которые закономерно выдвинули на первый план рассказчика, то есть повествовательную речь от первого лица. В то же время литературоведы особо подчёркивают мастерство писателя в использовании приёма «не собственно прямой» речи, благодаря которому языковая манера героев сочинения не унифицируется. Напротив, «повествовательная речь, – справедливо заключает В.В. Виноградов, – впитывает в себя речевые стили персонажей, присущие им приёмы выражения и осмысления жизненных событий» [2, с. 585].

Анализируя текст либретто, видим, что в ряде случаев для создания прямой речи героев Ц.А. Кюи старается не нарушать контраст персонажей на уровне лексики и нередко использует элементы или фрагменты романа в аутентичном или незначительно изменённом виде. Особо выделим такой приём работы, как *сочинение* (до-сочинение / пересочинение). Чаще всего это требуется для логического продвижения событийного ряда оперы (создание необходимых сюжетных скреп между купюрованными эпизодами романа), а также углубления образных характеристик персонажей, эмоционального усиления сценических ситуаций.

Во всех подобных случаях композитор старается следовать заданной писателем языковой модели, свойственной его персонажам, и правильно считывать заложенные в тексте их психоэмоциональные черты. Показательным примером может служить опозитивированная ария-монолог Петра «*Поеду я домой, умолю отца...*» из 4-й картины оперы (после прочтения письма), текст которой вырастает буквально из одного пушкинского предложения. Тем самым автор добивается необходимой психологизации образа главного героя, раскрывает всю гамму чувств, обучающих влюблённого юношу.

В целом необходимо отметить, что тексты всех масштабных сцен главных героев, раскрывающих развитие лирической линии оперы (4 и 6-я картины), написаны композитором самостоятельно в опоре на сюжетные положения романа. Особо в этом плане выделяется диалогическая сцена Швабрина и Маши (6-я к.), где он признаётся в своих чувствах («*Любил я женщин <...>, но так, как вас теперь люблю, с такой кипучей страстью, я не любил ни одной!*»), угрожает, умоляет свою пленницу согласиться выйти за

него замуж. Тем самым композитор, выстраивая в драматургии оперы традиционный любовный треугольник, выпукло раскрывает едва намеченный писателем (XIV глава «Суд») сюжетный мотив о чувствах Швабрина («...имя Марьи Ивановны не было произнесено гнусным злодеем, от того ли, <...> что в сердце его таилась искра того же чувства, которое и меня заставляло молчать»).

Согласно сюжетосложению пушкинского романа и следуя оперной традиции, Ц.А. Кюи посчитал целесообразным включение хора – прислуга Гринёвых, солдаты-инвалиды и другие жители Белогорской крепости, повстанцы Пугачёва, придворные Екатерины II. В основном хоровые реплики сочинены композитором. Их функция заключается в «продвижении» сюжета, комментировании сценической ситуации, реакции на происходящие события.

Отдельно нужно отметить использование в либретто оперы «чужого слова». Так, в эпизоде «пророческого» сна Петра в казачьем умёте для реалистичности сценической ситуации (прощание с умирающим) композитор обращается к ситуативному каноническому тексту (православный отходной канон), но не цитируя его полностью, а в большей степени свободно переизлагая. Его исполняет за сценой хор *a cappella* («Каплям подобно дождевым»), усиливая inferнально-зловещую атмосферу происходящего действия.

В финале (8-я картина) композитор включает в текст либретто поэму Г.Р. Державина «Фелица» (хор придворных), что также связано с событийным рядом: именно Екатерина II объявляет собравшимся во дворце о подавлении восстания, казни Пугачёва и о восстановлении справедливости (прощает Петра и благословляет молодых). В результате краткая, полукамерная сцена романа разрослась

у Ц.А. Кюи до грандиозного апофеоза-восхваления государыни. На наш взгляд, необходимость столь яркого финала с использованием текста Г.Р. Державина, с одной стороны, продиктована стремлением к эффекту исторической достоверности. С другой – обусловлена желанием усилить торжествующе-счастливую («чудесную») развязку оперы, где одновременно получают логическое завершение сюжетно-драматургические линии: смутьян Пугачёв казнён, главный герой спасён от ареста, влюблённые соединились.

Как показал сравнительный анализ, Ц.А. Кюи проделал невероятно скрупулёзную работу по сжатию романа в текст либретто, филигранному монтажу купированных эпизодов в слитные сцены. Несмотря на его пиетет к первоисточнику, при сохранении главных художественных свойств оригинала в либретто внесены многочисленные корректировки и изменения. Это связано как со спецификой оперного жанра, так и авторским видением.

Согласно типологии видов либретто, предложенной Т.П. Дудиной [3], литературный текст оперы «Капитанская дочка» вбирает в себя признаки трёх разновидностей: «композиторского», «интерпретационного» и «воспроизводящего», демонстрируя индивидуальность решения Ц.А. Кюи. В результате в либретто активизировались жанрово-смысловые «вибрации» пушкинского текста, отмечаемые литературоведами. Так, например, Д.П. Якубович обнаруживает в образной структуре и сюжетно-композиционных особенностях «Капитанской дочки», атрибутируемой как исторический роман, большое воздействие романов В. Скотта, вбирающих признаки разбойничьего и авантюрного (приключенческого) жанров: антагонист главного героя – смутьян Пугачёв, повествование выстраивается как



«лабиринт» удивительных приключений Гринёва, насыщенных неожиданными и «странными» событиями, острозаметными поворотами, интригами, приводящими к счастливому финалу (см. об этом: [16]). И.В. Марусова, проведя подробный сопоставительный анализ текста романа А.С. Пушкина со структурой волшебной сказки, выявляет все её основные элементы, а также фольклорные «модели» главных героев (см. об этом: [7]).

На наш взгляд, в сюжетно-композиционной логике либретто оперы ярко выделена стратегия авантюрно-приключенческих романов, влияние сказочной логики «чудесного» и, в меньшей степени, – хроникальность, социально-историческая па-

норама. Очевидно, что композитор «прочитал» «Капитанскую дочку» в лирико-романтическом ключе. Не претендуя на конкуренцию с признанными русскими шедеврами в жанре исторической оперы (сочинения М.П. Мусоргского, А.П. Бородина), он развёртывает перед слушателем захватывающую историю большой любви и «чудесного» спасения на фоне народного бунта и надвигающейся гибели [13, с. 72]. Жанровое определение «Капитанской дочки» Ц.А. Кюи как *лирической оперы в историческом «интерьере»* представляется, по нашему мнению, наиболее точным, отражающим творческое кредо композитора, заявленного с первых его шагов на профессиональном поприще.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булычева А.В. «Вот наконец пробита брешь в стене, воздвигнутой равнодушием либо враждебностью»: опера Цезаря Кюи «Кавказский пленник» глазами бельгийской музыкальной критики // *Современные проблемы музыкознания*. 2018. № 2. С. 67–112.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. 656 с.
3. Дудина Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // *ФИЛОЛОГОС*. 2012. № 1 (12). С. 27–36.
4. Кюи Ц.А. Избранные письма / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
5. Лаврикова Ю.Н. Хоровое творчество Цезаря Кюи: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. 242 с.
6. Лапина М.Е. Колыбельная внуку: тема детства в творчестве композитора Цезаря Кюи. Казань: Бук, 2020. 58 с.
7. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // *Концепт: научно-методический электронный журнал*. Т. 20. 2014. С. 2566–2570.
8. Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Новосибирск, 2013. 263 с.
9. Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 265 с.
10. Селицкий А.Я. «Между мольбы святой и тяжких вздыханий» (опера Ц. Кюи «Пир во время чумы») // *Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А.М. Цукер*. М.: Композитор, 2010. С. 171–188.
11. Тарнопольский В.В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Т. 2 / ред. сост. И.П. Сусидко*. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 55–63.

12. Холодова М.В., Ершов С.С. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // *ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского*. 2022, № 2. С. 25–36.

13. Холодов М.В., Семенцова Е.Д. «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи (из истории создания и постановок оперы) // *Проблемы музыкальной науки*. 2022. № 4. С. 65–74.

14. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // *Проблемы музыкальной науки*. 2021. № 2. С. 39–48.

15. Цукер А.М. *Драматургия Пушкина в русской оперной классике*. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 279 с.

16. Якубович Д.П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР; Ин-т литературы*. М.; Л.: АН СССР, 1939. С. 165–197.

*Об авторах:*

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

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

## REFERENCES

1. Bulycheva A.V. «Vot nakonets probita bresh' v stene, vzdvignutoy ravnodushiem libo vrazhdebnost'yu»: opera Tsezarya Kyui «Kavkazskiy plennik» glazami bel'giyskoy muzykal'noy kritiki [“Finally, a Breach Has Been Made in the Wall Erected by Indifference or Hostility”: Caesar Cui’s opera “The Caucasian Prisoner” through the eyes of Belgian music critics]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Modern Problems of Musicology]. 2018, No. 2, pp. 67–112.

2. Vinogradov V.V. *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [About the Language of Fiction]. Moscow, 1959. 656 p.

3. Dudina T.P. *Dramaturgiya russkogo opernogo libretto: teoretiko-terminologicheskaya situatsiya* [Dramaturgy of Russian Opera Libretto: theoretical and terminological situation]. *FILOLOGOS* [PHILOLOGOS]. 2012, No. 1 (12), pp. 27–36.

4. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters]. Compiled by I.L. Gusin, author of the introductory article and notes. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.

5. Lavrikova Yu.N. *Khorovoe tvorchestvo Tsezarya Kyui: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Choral Creativity of Caesar Cui: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2020. 242 p.

6. Lapina M.E. *Kolybel'naya vnuku: tema detstva v tvorchestve kompozitora Tsezarya Kyui* [Lullaby to a Grandson: The Theme of Childhood in the Works of Composer Caesar Cui]. Kazan: Buk, 2020. 58 p.

7. Marusova I.V. *Struktura volshebnoy skazki v romane A.S. Pushkina «Kapitanskaya dochka»* [The Structure of a Fairy Tale in the Novel by A.S. Pushkin “Captain’s Daughter”]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal. Tom 20* [Concept: Scientific and methodological electronic journal. Vol. 20]. 2014, pp. 2566–2570.

8. Perevalova A.V. *Traditsii zhanra maski v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroy poloviny XVII veka (na materiale proizvedeniy po p'esam Uil'yama Shekspira): dissertatsiya ...*



*kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Traditions of the Mask Genre in the English Musical Drama Theater of the Second Half of the XVII Century (based on works based on the plays of William Shakespeare): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2013. 263 p.

9. Pivovarova I.L. *Libretto otechestvennoy opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Libretto of the Russian Opera: aspects of interpretation of the literary source: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2002. 265 p.

10. Selitskiy A.Ya. «Mezhdu mol'by svyatoy i tyazhkikh vozdykhaniy» (opera Ts. Kyui «Pir vo vremya chumy») [“Between the Prayers of the Saint and the Heavy Sighs” (opera by C. Cui “Feast during the plague”)]. *Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse* [Composers of the “Second Row” in the Historical and Cultural Process: collection of articles]. Edited by A.M. Zucker. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 171–188.

11. Tarnopol'skiy V.V. Chto posle Dal'khauza? Ot literaturnoy opery k novomu muzykal'nomu teatru [What's After Dahlhaus? From literary opera to a new musical theater]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 11–15 noyabrya 2019 goda. Tom 2* [Opera in a Musical Theater: History and Modernity. Proceedings of the International Scientific Conference, 11–15 November 2019. Volume 2]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2019, pp. 55–63.

12. Kholodova M.V., Ershov S.S. Detskie opery Ts.A. Kyui: istoriya sozdaniya i stsenicheskaya sud'ba [Children's Operas by C.A. Cui: History of Creation and Stage Destiny]. *ARTE: Elektronnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [ARTE: electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky]. 2022, No. 2, pp. 25–36.

13. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Kapitanskaya dochka» Ts.A. Kyui (iz istorii sozdaniya i postanovok opery) [“The Captain's Daughter” by C.A. Cui (from the history of the creation and productions of the opera)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 65–74.

14. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «"Piom" ya dovolen, "Pir" – vyshel!»: k 120-letiyu prem'ery opery Ts.A. Kyui [“I am Satisfied with *Pir*, *Pir* is Out!”: to the 120th Anniversary of C.A. Cui's opera premiere]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 2, pp. 39–48.

15. Tsuker A.M. *Dramaturgiya Pushkina v russkoy opernoy klassike* [Pushkin's Dramaturgy in Russian Opera Classics]. Moscow: Kompozitor, 2015. 279 p.

16. Yakubovich D.P. «Kapitanskaya dochka» i romany Val'ter Skotta [“Captain's Daughter” and Walter Scott Novels]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii* [Pushkin: Provisional of the Pushkin Commission]. USSR Academy of Sciences; Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1939, pp. 165–197.

#### *About the authors:*

**Maria V. Kholodova**, PhD (Arts), Associate Professor, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1411-1986**, holodova-maria@mail.ru

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



## СЮЙ ИНЬЧЭНЬ

*Сибирский государственный институт искусств  
им. Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия  
ORCID: 0000-0002-4057-0521*

### Жанр детской оперы в творчестве Ли Цзиньхуэя

Статья посвящена детским операм видного китайского музыканта и педагога Ли Цзиньхуэя (黎锦晖, 1891–1967), сыгравшего важную роль в развитии музыкальной культуры Китая. Отмечается особое значение его детских опер, написанных в 1920–1930-х годах, в которых отразились новые веяния в социально-художественной жизни китайцев в первой половине XX века. Выявляются их наиболее существенные черты, связанные с особенностями сюжета, композиции, музыкального материала. Это позволило сделать выводы о воспитательной функции жанра в условиях того времени. В статье подчёркивается, что воплощённые в детских операх творческие идеи Ли Цзиньхуэя о сочетании западноевропейской и китайской музыки, ориентации на образовательное и моральное воздействие, необходимости написания текстов на китайском общенациональном языке явились определяющими для развития современной китайской музыки. Привлечение внимания к роли детских опер Ли Цзиньхуэя заполняет одну из лакун в отечественных представлениях об истории китайской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** Ли Цзиньхуэй, детская опера, западноевропейская традиция, китайская народная музыка, китайский общенациональный язык.

*Для цитирования / For citation:* Сюй Иньчэнь. Жанр детской оперы в творчестве Ли Цзиньхуэя // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 126–133. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.126-133. EDN: YOTZJS

## XU YINCHEN

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia  
ORCID: 0000-0002-4057-0521*

### Children Opera Genre in the Works by Li Jinhui

The article is devoted to the children operas by the prominent Chinese musician and teacher Li Jinhui (黎锦晖, 1891–1967) who played an important role in developing Chinese musical culture. It is noticed the great importance of his children operas written in the 1920s and 30s, which reflected a new trend in the social and artistic life of the Chinese in the first half of the 20th century. It is revealed to their most significant peculiarities of the plot, composition, and musical materials. It has made possible to draw conclusions about the educational function of this genre at that historical time. The article emphasizes that embodied in children operas Li Jinhui's creative ideas about combining Western European and Chinese music, focusing on educational and moral impact, the need to write texts in the Chinese national language are decisive for the contemporary Chinese music development.



Paying attention to the role of Li Jinhui's children operas during this period fills the blank in domestic research in the history of Chinese musical culture.

**Keywords:** Li Jinhui, children modern Chinese music modern Chinese music opera, Western European tradition, Chinese folk music, Chinese national language.

В последнее время музыковедение стало уделять особое внимание музыкальной культуре Китая. Появляется достаточное количество статей и диссертационных исследований, посвящённых историческим и теоретическим проблемам, связанным с различными периодами развития китайского музыкального искусства, становлением жанров, взаимодействующих с западноевропейскими традициями, личностью и творчеством деятелей этой страны. В орбите внимания находится и жанровый тип музыкально-театральных спектаклей, который определяют как «гэцзюй» (歌劇) – современная китайская опера, сформировавшаяся под влиянием традиций западноевропейской оперы. Одна из самобытных её особенностей заключается в том, что она начинает свою историю с детской оперы, у истоков которой стоял Ли Цзиньхуэй – выдающийся музыкант и педагог первой половины XX века. Его роли в становлении этого жанра посвящена статья «У истоков современной китайской оперы («гэцзюй»): Ли Цзиньхуэй и его детские оперы» [1, с. 92–99]. В ней была проанализирована деятельность педагога и музыканта, обозначены этапы формирования его личности в контексте музыкальной жизни Китая того времени, охарактеризовано его творчество и педагогические принципы.

В рамках данной статьи предпримем краткий обзор детских опер Ли Цзиньхуэя, выявляя наиболее существенные черты, связанные с особенностями сюжетов, композиции и музыкального матери-

ала. Это позволит подчеркнуть ценность детских опер в деле воспитания китайского народа в один из важных периодов его истории.

В 1915 году в Китае зародилось «Движение за новую культуру», основанное на принципах демократии и ориентированное на мировые и западные стандарты в сфере науки и образования. Изучение западной культуры превратилось в одну из главных тенденций в различных сферах. Европеизация стала определяющей и в музыкальной жизни Китая: музыканты начали активно осваивать западноевропейскую традицию. Тем не менее Ли Цзиньхуэй в своей педагогической и творческой деятельности стремился к сочетанию западноевропейских и китайских музыкальных традиций, что в значительной степени отличало его от других китайских музыкантов 1910–1920-х годов.

Дело в том, что в то время в образовании господствовала система «новой школы», которая также была ориентирована на западные образцы. И когда Ли Цзиньхуэй только начал заниматься музыкальным образованием, он обнаружил, что большинство мелодий песен, которые пели учащиеся в школах, пришли из западноевропейской или американской музыки. Даже песня «Конфуций», широко распространённая по всей стране, цитировала мелодию японского государственного гимна «*Кими га ё*» (яп. 君が代, «Царствование императора»). Китайские песни не использовались при обучении, что вызывало негодование Ли Цзиньхуэя: «Китай такой

большой, язык такой сложный. Люди, исследующие китайскую народную музыку, прекрасно знают, что на юге и на севере страны есть многообразные песенные жанры. Разве в них нет никакой ценности? Мы должны взять лучшее, отбросить шелуху из них и применять композицию, любимую современным миром, чтобы они стали глубокими по содержанию, здоровыми по мысли и богатыми по эмоциям» [3, с. 185].

«Композиция», по его словам, подразумевает сочинение китайской музыки на основе западноевропейской техники и мажоро-минорной системы. Опираясь на эту позицию, Ли Цзиньхуэй создал много сочинений в новых для Китая жанрах, одним из которых и была детская опера.

С 1921 по 1927 год Ли Цзиньхуэй написал 12 детских опер, они были любимы и пользовались популярностью как среди детей, так и среди представителей других слоёв общества Китая. Согласно статистике, самой публикуемой оперой является «Виноградная фея» (1922), переизданная 41 раз с 1923 по 1934 год, за ней следует «Яркая лунная ночь» (1923), выдержавшая 30 изданий с 1926 по 1947 год, «Воробей и Мальчик» (1921) – 16 раз за шесть лет, «Маленький художник» (1926) – 12 раз и т. д. Стоит сказать, что «опера «Виноградная фея» получила одобрение Сунь Ятсена<sup>1</sup>. Он поручил звукозаписывающей компании «Да Чжунхуа» (大中华, «Великий Китай») записать её и рекомендовал для участия во Всемирной выставке в Филадельфии, где она получила серебряную медаль в области культуры в 1925 году» [4, с. 55]. В 1993 году по результатам отбора, организованного Ассоциацией продвижения китайской национальной куль-

туры, «“Маленький художник” был выбран в качестве одного из “классических произведений китайской музыки XX века”» [7, с. 131]. Вышеуказанные данные и события иллюстрируют, что в первой половине XX века эти оперы были очень популярны в Китае.

Ли Цзиньхуэй создал восемь опер в жанре сказки и выбрал в качестве персонажей животных, растения и природные явления, которые дети могут видеть повсюду в повседневной жизни, поэтому сюжеты его опер близки миру детских интересов. Он построил поучительный сказочный мир, в который дети с удовольствием погружаются и получают разнообразные знания.

Например, опера «Виноградная фея» представляет собой волшебную сказку, основной идеей которой является защита плодов труда. Кроме главной героини на сцене появляются Снег, Весенний ветер, Дождь, Солнце, Роса и пять маленьких животных – Сорока, Жук, Коза, Заяц, Белоголовая птица. На протяжении спектакля дети видят, как вырастает виноград, получают знания о связи между ростом растений и солнцем, ветром, дождём, снегом, росой; о самом процессе роста; вреде и пользе птиц, зверей и насекомых для них. Сюжет соответствует детской психологии и воплощает в себе дух доброты и вежливости.

Помимо сказки есть опера, основанная на реальном историческом событии, – «Песнь о бесконечной скорби» (1923), которая даёт детям важные исторические знания и знакомит с древней поэзией. Опера носит то же название, что и эпическая поэма, написанная одним из самых известных поэтов – Бай Цзюйи (白居易, 772–846). Она была создана в 806 году и опирается на реальные события мятежа

<sup>1</sup> Сунь Ятсен (孙中山, 1866–1925) – китайский революционер и политический деятель, основатель партии Гоминьдан. Один из основателей и первый Президент Китайской Республики (с 1 января по 1 апреля 1912 года). Один из наиболее почитаемых в Китае политических деятелей.



Ань Лушаня<sup>2</sup> в период империи Тан (唐, 618–907). Поэт описывает трагическую историю любви между императором Тан Сюаньцзуном<sup>3</sup> и фрейлиной Ян Юхуань<sup>4</sup>.

«Маленький художник» является бытовой реалистической оперой, где критикуется феодальная и антинаучная система существовавшего тогда в Китае образования, пропагандируется идея освобождения личности и принципов преподавания, основанных на индивидуальных способностях детей. Девять персонажей представляют собой две противоположные силы. Три учителя и мама художника – это воплощение старых традиций феодального образования, опирающегося на строгие правила и обучение на основе конфуцианских книг. Маленький художник, его подруга и трое соседских детей – представители прогрессивной идеологии, стремящиеся к освобождению личности, подчёркиванию её индивидуальности и созданию новой системы образования.

Политическая тема затрагивается в опере «Окончательная победа» (1926), где детям рассказывается об угнетении китайского народа феодалами, империализмом и милитаризмом, и потому автор призывает всех объединиться и сопротивляться угнетателям.

Опера «Смерть маленького Лидая» (1927) является единственной трагической оперой Ли Цзиньхуэя. В ней всего четыре персонажа: Маленький Лидай (мальчик), его Бабушка, Хулиган Ву Дамао и Фея (второстепенная роль). В отличие от традиционной идеи о том, что дети

должны быть защищены взрослыми, маленький Лидай спасает Бабушку и погибает, закрыв её своим телом от Хулигана. Его поведение вызывает глубокое потрясение не только у детей, но и у взрослых. Ли Цзиньхуэй воспекает самое прекрасное чувство – любовь к близкому человеку.

Несложно заметить, что сюжеты опер Ли Цзиньхуэя имеют важное значение для патриотического воспитания детей, их приобщения к традициям национальной культуры. В определённой степени они удовлетворяли социальные и психологические потребности простолюдинов того времени, живших в отсталом обществе Китая.

Тексты детских опер Ли Цзиньхуэя отличаются общедоступностью. Одним из побудительных мотивов создания детских опер для него являлась необходимость популяризации общенационального китайского языка, которому он обучал своих учеников. Тяжеловесный древнекитайский язык и региональные диалекты были основными причинами высокого уровня неграмотности в Китае в начале XX века. Распространение общенационального языка стало безотлагательным делом. Для этого Ли Цзиньхуэй занимался как музыкальным образованием, так и лингвистическими исследованиями. Он придумал свой метод обучения, подчёркивая, что «пение способствует изучению языка» [7, с. 87]. Его оперный дебют «Воробей и Мальчик» был создан именно во время поездки в провинцию Хэнань для обучения методике преподавания языка в «Первом педагогическом училище

<sup>2</sup> Мятёж Ань Лушаня – гражданская война в Китае, свирепствовавшая в царствование трёх императоров династии Тан, с 16 декабря 755 по 17 февраля 763 года. Китайский военачальник согдийского происхождения Ань Лушань (安祿山, 703–757) возглавил восстание, которое унесло жизни 36 млн. жителей Китая, или одной шестой части населения Земного шара (на момент событий).

<sup>3</sup> Тан Сюаньцзун (唐玄宗) – храмовое имя, настоящим именем императора было Ли Лунци (李隆基, 685–762). Китайский император династии Тан в 712–756 годах.

<sup>4</sup> Ян Юхуань (杨玉环, 719–756), часто известная как Ян Гуйфэй (杨贵妃, при этом Гуйфэй была высшим рангом для императорских супругов в её время), она была любимой супругой императора династии Тан Сюаньцзуна в последние годы его жизни. Известна как одна из Четырёх Красавиц Древнего Китая.

Кайфэн»<sup>5</sup>. Поэтому все тексты его опер были написаны на китайском общенациональном языке и рассчитаны на детское восприятие. В качестве примера приведём фрагмент первой песни «Летать» из оперы «Воробей и Мальчик»:

Дуэт Воробьи и Маленького воробья:

– *Летать, летать, летать, летать, летать, летать, таким образом летать, летать, летать, летать, летать, летать. Летай вот так, лети, лети, лети, медленно лети. Прилети сюда и лети туда, лети, лети.*

Песня Воробьи:

– *Таким образом, чтобы подняться, ты должен посмотреть вверх. Таким образом, чтобы повернуть налево или направо, нужно разворачивать хвост. Таким образом, чтобы лететь вниз, ты должен развернуться боком. Вот так прилети сюда.* Как видим, тексты очень просты, глагол «летать» – 飞 (произносится как *fei*) повторяется двадцать два раза. Может быть, для взрослых это покажется слишком однообразным, но очень соответствует детским языковым привычкам и, в то же время, похоже на чириканье воробья. Если представить эти тексты двух персонажей на старокитайском языке – «чжи, ху, чжэ, е»<sup>6</sup>, то у детей они не вызовут никаких ассоциаций с воробьями. Таким образом, текст соответствует образам персонажей и живо изображает сцену, где Воробья учит Молодого воробья летать. Зрители с начала спектакля вводятся в художественную атмосферу действия.

С точки зрения композиции оперы представляют собой чередование разговорных диалогов и вокальных форм – песен и ансамблей (дуэтов, трио, квартетов),

инструментальных номеров и хоров. Сочинения Ли Цзиньхуэя стали самой ранней попыткой освоения западных оперных форм в Китае.

С позиции использования музыкального материала нужно отметить, что Ли Цзиньхуэй заимствовал готовые мелодии из китайской и западной музыки, но также писал собственные темы на основе либо традиционных китайских ладов, либо мажоро-минорной системы, порой адаптируя иностранные произведения к китайскому стилю.

Так как Ли Цзиньхуэй не получил профессионального композиторского образования, на раннем этапе своего творчества он отбирал готовые мелодии для своих текстов. Его первая опера «Воробей и Мальчик» состоит из шести сцен, включающих увертюру, пять песен и танцевальный эпизод: пять мелодий он позаимствовал из китайской народной музыки и одну из деревенской танцевальной музыки, распространённой в Англии в XVII–XVIII веках.

«Виноградная фея» состоит из восьми сцен, включающих одиннадцать песен, в том числе четыре созданы уже самим Ли Цзиньхуэем, пять мелодий взяты из китайской музыки, две – из западноевропейской.

В третьей опере – «Яркая лунная ночь» – есть песня, мелодия которой представляет собой аранжировку немецкой мелодии. Известный китайский музыковед Цянь Жэнькан<sup>7</sup> высоко оценил эту песню: «Её мелодия претерпела множество изменений в плане тональности и ритма после обработки Ли Цзиньхуэем, поэтому эта немецкая песня окрашена определённым колоритом ханьской народной песни. Когда поём её, мы чувствуем большую сердеч-

<sup>5</sup> Кайфэн (开封) – городской округ в провинции Хэнань КНР. Столица Китая во время империи Сун (960–1127 годы).

<sup>6</sup> чжи, ху, чжэ, е (之, 乎, 者, 也) – четыре наиболее употребляемых служебных слова древнекитайского и книжного языка, обычно относятся к сложному старому литературному языку Китая.

<sup>7</sup> Цянь Жэнькан (钱仁康, 1914–2013) – китайский музыковед, заведующий кафедрой музыковедения Шанхайской консерватории, первый научный руководитель докторской степени в области музыковедения в Китае.

ность. Она является хорошим примером превращения западноевропейской традиции в китайскую музыку» [6, с. 125].

В предисловии к «Смерти маленького Лидая» Ли Цзиньхуэй призывает китайцев изучать полифонию: «В настоящее время западная музыка становится всё более и более развитой в нашей стране, поэтому я искренне надеюсь, что товарищи смогут постепенно развить свои музыкальные способности, начав с таких простых ансамблей и полифонии» [5, с. 330]. Поэтому он не только написал всю музыку оперы

в мажоро-минорной системе, но и использовал приёмы полифонического письма.

Немаловажно, что опубликованные в различных изданиях оперы сочетали тексты разговорных диалогов и нотно-цифровую запись (Рис. 1), что было обусловлено её повсеместным применением в школьной практике и приоритетом одноголосия. В качестве аккомпанемента обычно использовали фортепиано, чья партия не выписывалась, а предлагалась для свободной импровизации, исходя из возможностей пианиста.

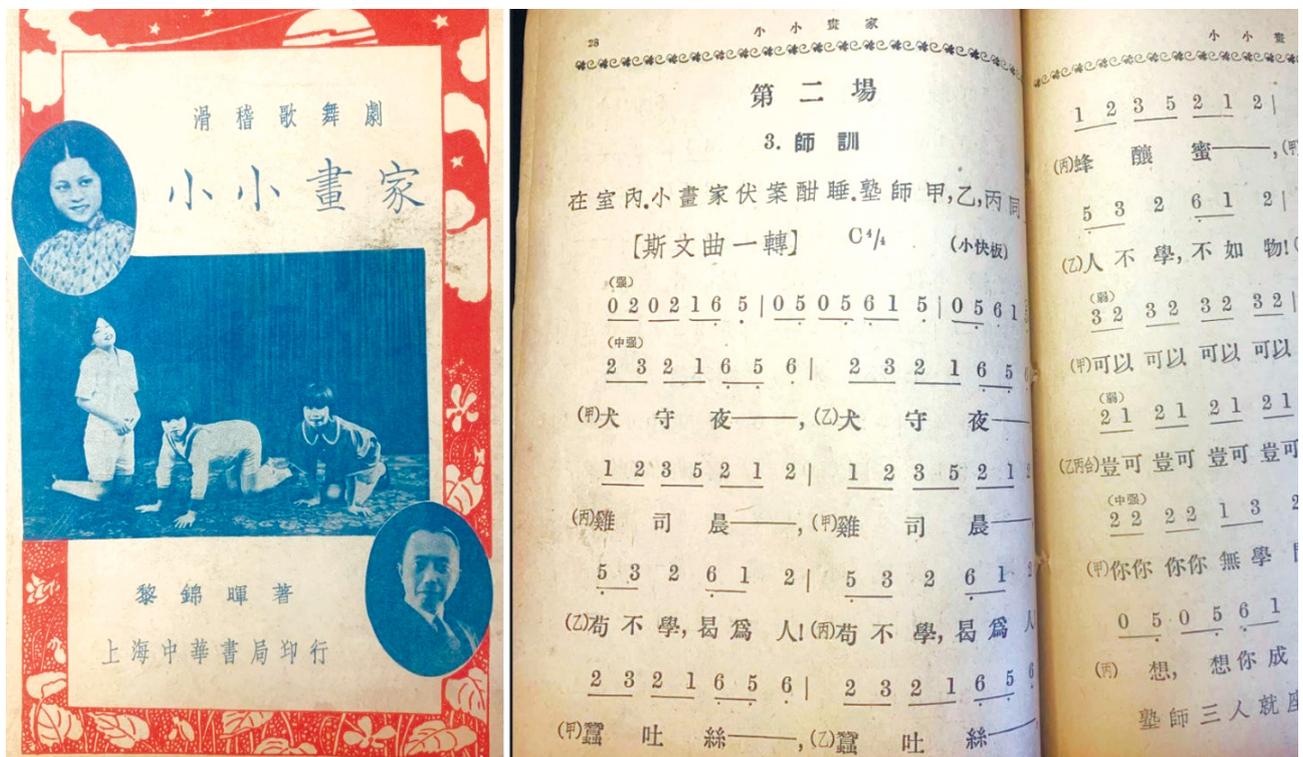


Рис. 1. Обложка и нотно-цифровая запись детской оперы «Маленький художник»

Создавая песни, Ли Цзиньхуэй уделял большое внимание взаимосвязи между речевой и музыкальной интонацией. В предисловии к опере «Воробей и Мальчик» он особо подчеркнул: «При сценарном мастерстве самая большая трудность – превратить обычную речевую фразу в музыкальное предложение, сохранив при этом свойственную ей эмоциональную окраску интонации» [5, с. 110]. В автобиографии, упоминая об

опере «Три бабочки» (1924), он пишет: «При её создании я сначала погрузился в общее представление о текстах и их содержании, затем я начал писать музыку, основываясь на взаимодействии слова и мелодии: не писались тексты на мелодии, не создавались мелодии на тексты, поэтому в результате получилось сочетание музыки и текста, более приближенное к разговорному языку, чем в трёх предыдущих операх» [2, с. 108].

С этой позиции песни из его детских опер близки интонациям, присущим китайскому языку и разговорным обычаям. Люди учатся правильному произношению китайского общенационального языка, когда слушают оперы или поют свои любимые песни. В 1959 году на основе собственного творческого опыта Ли Цзиньхуэй написал статью «Проблемы речевой и музыкальной интонации в музыкальном творчестве и исполнении», которая была опубликована уже после его смерти в 1984 году.

Ли Цзиньхуэй считал, что его оперы обладают воспитательным воздействием. В текстах, предваряющих их, композитор неоднократно подчёркивал, что опера играет важную просветительскую роль в музыкальной жизни детей. Например, в предисловии к «Богине-сестре» он писал: «Эти оперы содержат много знаний и обнаруживают связь с разными дисциплинами. Тексты должны быть превосходно спеты, и смысл песен должен быть понят. Я говорю без самохвальства, что опера имеет такое же значение и эффект, как и формальные учебные занятия, она

никогда не будет зря тратить драгоценное время детей» [5, с. 110]. Поэтому сюжеты его детских опер характеризуются весьма значительной познавательной и образовательной ценностью.

Таким образом, из вышеизложенных особенностей очевидно, что хотя детские оперы Ли Цзиньхуэя были предназначены для маленьких исполнителей и слушателей, их значение вышло далеко за рамки детского искусства. Они способствовали распространению китайского общенационального языка, восполнили недостаток ресурсов для музыкального, морального и общего образования, формировали образец для будущих музыкантов. Под их влиянием тенденция европеизации развития китайской музыки постепенно изменилась в сторону гармоничного сочетания китайской и западноевропейской традиции.

В классическом каноне конфуцианства «Сяо цзин»<sup>8</sup> написано: «Нет ничего лучше, чем использовать музыку для изменения старых обычаев и нравов». Детские оперы Ли Цзиньхуэя действительно сыграли такую роль в 20–30-х годах XX столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй Иньчэнь. У истоков современной китайской оперы («гэцзюй»): Ли Цзиньхуэй и его детские оперы // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 92–99.
2. 黎锦晖, «我与明月社»上册, 载《文化史料》, 北京, 文史资料出版社, 1982年, 第三辑, 第90–127页. Ли Цзиньхуэй. Я и организация «Яркая Луна» (первая часть) // Культурно–исторические материалы. Пекин, 1982. № 3. С. 90–127.
3. 黎锦晖, «明月歌曲一二八首», 载《中国现代音乐家论民族音乐》, 北京, 中央音乐学院中国音乐研究所, 1962年, 第185–314页. Ли Цзиньхуэй. 128 песен «Яркая Луна» // Китайские современные музыканты обсуждают национальную музыку. Пекин: Исследовательский отдел китайской музыки центрального музыковедения, 1962. С. 185–314.
4. 黎遂, «民国风华: 我的父亲黎锦晖», 北京, 团结出版社, 2011, 共231页. Ли Суй. Процветание Китайской Республики. Мой отец Ли Цзиньхуэй. Пекин: Солидарность, 2011. 231 с.
5. 黎泽荣, «黎锦晖儿童歌舞音乐全集», 上海, 上海辞书出版社, 2012年, 共347页. Ли Цзэжун. Полное собрание сочинений музыки детских песен и танцев Ли Цзиньхуэй. Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство, 2012. 347 с.

<sup>8</sup> Сяо цзин (孝经, Канон сыновней почтительности) – памятник китайской философской мысли, один из тринадцати классических канонов конфуцианства.



6. 钱仁康, «学堂乐歌考源», 上海, 上海音乐出版社, 2001年, 共317页. Цянь Жэнькан. Исследование истоков музыки и песни в школах. Шанхай: Шанхайская музыка, 2001. 317 с.
7. 孙继南, «黎锦晖与黎派音乐», 上海, 上海音乐学院出版社, 2007年, 共353页. Сунь Цзинань. Ли Цзиньхуэй и его музыка. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. 353 с.

*Об авторе:*

**Сюй Иньчэнь**, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4057-0521**, xuyincc@gmail.com

## REFERENCES

1. Syuy In'chen'. U istokov sovremennoy kitayskoy opery («getszyuy»): Li Tszin'khuey i ego detskie opery [At the Origin of Modern Chinese Opera (“Geziu”): Li Jinhui and His Children’s Opera]. *Vestnik muzykal’noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 92–99.
2. 黎锦晖, «我与明月社»上册, 载«文化史料», 北京, 文史资料出版社, 1982年, 第三辑, 第90–127页. Li Tszin'khuey. Ya i organizatsiya «Yarkaya Luna» (pervaya chast') [Me and the Bright Moon Organisation (first part)]. *Kul'turno–istoricheskie materialy* [Cultural and Historical Materials]. Beijing, 1982. No. 3, pp. 90–127.
3. 黎锦晖, «明月歌曲一二八首», 载 «中国现代音乐家论民族音乐», 北京, 中央音乐学院中国音乐研究所, 1962年, 第185–314页. Li Tszin'khuey. 128 pesen «Yarkaya Luna» [128 Bright Moon Songs]. *Kitayskie sovremennye muzykanty obsuzhdayut natsional'nuyu muzyku* [Chinese Contemporary Musicians Discuss National Music]. Beijing: Issledovatel'skiy otdel kitayskoy muzyki tsentral'nogo muzykovedeniya, 1962, pp. 185–314.
4. 黎遂, «民国风华: 我的父亲黎锦晖», 北京, 团结出版社, 2011, 共231页. Li Suy. *Protsvetanie Kitayskoy Respubliki. Moy otets Li Tszin'khuey* [Prosperity of the Republic of China. My father Li Jinhui]. Beijing: Solidarnost', 2011. 231 p.
5. 黎泽荣, «黎锦晖儿童歌舞音乐全集», 上海, 上海辞书出版社, 2012年, 共347页. Li Tszechun. *Polnoe sobranie sochineniy muzyki detskikh pesen i tantsev Li Tszin'khuey* [Li Jinhui’s Complete Works of Music of Children’s Songs and Dances]. Shanghai: Shankhayskoe leksikograficheskoe izdatel'stvo, 2012. 347 p.
6. 钱仁康, «学堂乐歌考源», 上海, 上海音乐出版社, 2001年, 共317页. Tsyann' Zhen'kan. *Issledovanie istokov muzyki i pesni v shkolakh* [A Study on the Origins of Music and Song in Schools]. Shanghai: Shankhayskaya muzyka, 2001. 317 p.
7. 孙继南, «黎锦晖与黎派音乐», 上海, 上海音乐学院出版社, 2007年, 共353页. Sun' Tszinan'. *Li Tszin'khuey i ego muzyka* [Li Jinhui and His Music]. Shanghai: Shankhayskaya konservatoriya, 2007. 353 p.

*About the author:*

**Xu Yinchen**, Postgraduate, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4057-0521**, xuyincc@gmail.com





**С.И. МАХНЕЙ**

*Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0003-2695-2264*

## **О мифах и реалиях советского культурного строительства (из практики композиторской помощи в национальных республиках)**

В центре статьи – один из мифов советской эпохи: рождение в 1930–1940-е годы национальных опер и балетов, которые возникали в республиках вследствие композиторской помощи, оказанной московскими и ленинградскими мастерами. Примером такого произведения стал первый башкирский национальный балет «Журавлиная песнь», созданный в соавторстве московского мастера Л. Степанова и начинающего башкирского композитора З. Исмагилова. Статья представляет собой документированное исследование, в основу которого положены материалы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Центрального государственного исторического архива Республики Башкортостан. Затрагиваются история создания балета, вопросы его обсуждения и оценки. Статья не претендует на разоблачительную сенсационность, её цель – расставить все точки над «i» и разобраться, наконец, в авторстве произведения, которое по сей день с успехом идёт на сцене театра, выступая в статусе первого национального башкирского балета.

**Ключевые слова:** Башкирия, советская эпоха, культурная политика, Союз композиторов, Л. Степанов, З. Исмагилов, декада, балет «Журавлиная песнь», архивные материалы.

*Для цитирования / For citation:* Махней С.И. О мифах и реалиях советского культурного строительства (из практики композиторской помощи в национальных республиках) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 134–141. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.134-141. EDN: SDYJLU

**SVETLANA I. MAKHNEY**

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0003-2695-2264*

## **About Myths and Realities of Soviet Cultural Structuring (From the Composing Assistance Practice in National Republics)**

The article focuses on one of the myths of the Soviet era: the creation of national operas and ballets in the 1930s and 1940s, which were composed in the republics as a result of the composer's assistance provided by Moscow and Leningrad masters. An example of such a work was the first Bashkir national ballet "Crane Song", created in co-authorship with the Moscow master L. Stepanov and the beginning Bashkir composer Z. Ismagilov. The article is a documented study based on archival materials from



the collections of the Russian State Archive of Literature and Art (RSALA) and the Central State Historical Archive of the Republic of Bashkortostan (CSHA RB). Questions of the history of ballet creation, its discussion and evaluation are touched upon. The article does not pretend to be revealing sensationalism, its purpose is to dot the i's and cross the t's and finally to understand the authorship of the work that, up to this day, is successfully performed on the theater stage in the status of the first national Bashkir ballet.

**Keywords:** Soviet era, cultural policy, Union of Composers, L. Stepanov, Z. Ismagilov, decade, ballet "Crane Song", archival materials.

**С**оветский период в истории отечественной музыки давно получил широкое освещение. Его изучению всегда уделялось особое внимание: музыкальное искусство выступало своего рода идеологическим инструментом власти, его символом. Всё, что происходило в стране, должно было отражаться в искусстве. По меткому замечанию Е.С. Власовой, «событие, едва успев свершиться, обретало статус явления, требующего немедленного осмысления» [2, с. 3].

Довольно быстро сформировались и позиции советской музыкальной науки, оценочные характеристики, которые долгое время считались незыблемыми. Что есть хорошо, а что плохо, определялось не творческой практикой, а идеологическими установками.

В середине 1980-х годов, с наступлением так называемой «горбачёвской перестройки», и вплоть до 1990-х идёт процесс расшатывания концептуальных основ советской музыкальной науки. С изменениями в общественно-политической и культурной жизни страны, с ликвидацией цензуры у историков, как справедливо отмечает Е.С. Власова, появилась «объективная возможность создания свободной от мифологических напластований исторической панорамы завершившегося века» [там же, с. 4].

В центре статьи – один из мифов советской эпохи: создание в 1930–1940-е годы в Башкирской АССР первых национальных опер и балетов. Как известно, почти все они появились вследствие пришедшей в республики из центра композиторской помощи. Не претендуя на всеохватность обозначенной проблемы, постараемся уйти от общих положений и ограничимся историей создания конкретного произведения – первого башкирского балета под названием «Журавлиная песнь», авторами которого принято считать московского мастера Льва Степанова и начинающего в ту пору молодого башкирского композитора Загира Исмагилова.

Несмотря на популярность этого балета в Республике Башкортостан, истинная история его создания до сих пор неизвестна не только широкой публике, но и профессионалам. Беглый взгляд на репертуарный план Башкирского государственного театра оперы и балета за несколько десятилетий лишь усиливает интерес к истории появления этого произведения. В разные годы на афише значилось имя то З. Исмагилова, то Л. Степанова, а то и обоих вместе. Авторы изданных учебных пособий по башкирской музыкальной литературе и истории башкирской музыки придерживаются двух имён, что чаще всего наблюдается

и в исследованиях музыковедов<sup>1</sup>. Стремление разобраться в вопросе авторства балета «Журавлиная песнь» послужило причиной обращения к заявленной теме. Для её освещения были привлечены документальные источники из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и Центрального государственного исторического архива Республики Башкортостан (ЦГИА РБ). Итак, предыстория.

Общеизвестно, что одной из приоритетных государственных задач в 1930-е годы была задача ускоренного развития национальных культур. Её решение рассматривалось как гарант стабильности и единства многонационального государства. В реализации этой задачи огромная роль отводилась Декадам национального искусства, которые представляли собой демонстрацию культурных достижений народов СССР. Они знакомили специалистов, а также широкие круги слушателей с творческими результатами братских республик и, тем самым, стимулировали рост профессионального искусства. В Декадах принимали участие как профессиональные, так и самодеятельные коллективы. Все мероприятия завершались масштабным заключительным концертом из произведений народного творчества, советской и классической музыки. Однако показателем творческой зрелости республик были исключительно крупные сценические жанры – национальные оперы и балеты. В связи с этим распоряжением правительства страны стало учреждение в республиках Союзов компо-

зиторских, а в их столицах – открытие оперных театров. Однако большинство республик (союзных и автономных) самостоятельно решить такую задачу не могли: во многих из них ещё не сложились композиторские школы, а значит, они не имели и профессиональных национальных музыкальных традиций. Для выполнения этой задачи в республике организовано было «заброшено» русский композиторский «десант». Так, например, в Узбекистане успешно работали В.А. Успенский, Г.А. Мушель, А.Ф. Козловский; в Киргизии В.А. Власов и В.Г. Фере; в Таджикистане – А.С. Ленский, С.Ю. Урбах и др., в Бурятии – П.М. Беринский, Р.М. Глиэр, В.И. Морошкин, М.П. Фролов и т.д.

Перед композиторами, прибывшими из центра в республику, стояли две задачи: исследовать местный фольклор и создать на его основе произведение. Для решения первой задачи чаще всего к композиторам «прикрепляли» местного музыканта, знающего фольклор и владеющего игрой на национальном инструменте. В такой ситуации композитор оказывался ведомым, а местный музыкант ведущим. В решении второй задачи они менялись местами.

В Башкирию для создания первого национального балета был приглашён московский композитор Николай Карпович Чемберджи. Архивные документы свидетельствуют, что Управление по делам искусств БАССР заключило договор с композитором, который должен был писать балет при содействии Султана Габяши. Но вскоре это же Управление передаёт

<sup>1</sup> Имеются в виду следующие учебники и учебные пособия по башкирской музыкальной литературе: Башкирская музыкальная литература: примерная программа для детских школ и школ искусств (средние и старшие классы) / сост. Н.В. Ахметжанова, Э.М. Давыдова, Н.В. Казакова. Уфа: РУМЦ МКИМП РБ, 2008. 28 с.; Башкирская музыкальная литература: дополнительная общеразвивающая программа в области музыкального искусства / разработ. Д.Х. Шараяевой; под ред. Т.С. Угрюмовой. Уфа, 2008. 20 с.; Башкирская музыкальная литература: учебник для средних и старших классов ДМШ и ДШИ / под общ. ред. Л.Н. Шаймухаметовой. Уфа: РУМЦ МКИМП РБ, 2005. 184 с.; Башкирская музыкальная литература: учеб. пособие для учащихся ДШИ и ДМШ / сост. Е.А. Сабодашева. Уфа: РУМЦ МК РБ, 2017. 58 с.; Очерки по истории башкирской музыки. Вып. 2 / сост. Т.С. Угрюмова. Уфа: РИЦ УГАИ, 2006. 153 с.



заказ Л.Б. Степанову «вне всякой зависимости от состояния работы Чемберджи»<sup>2</sup>. Чем вызвано подобное решение? Документы лишь фиксируют конфликт между Чемберджи и Управлением по делам искусств. Каковы его причины, выяснить не удалось. Вероятно, что-то в деятельности композитора не устраивало высшие инстанции. Н. Чемберджи прекратил работу над балетом в декабре 1940 года. Л. Степанов приступил к созданию «Журавлиной песни» в начале 1941-го. Сочинение должно было быть закончено к намечающейся на январь 1942-го Декаде. В помощники Л.Б. Степанову определили талантливого кураиста, знатока народной музыки Загира Исмагилова, который и выступил консультантом по вопросам башкирского фольклора. Исмагилов в ту пору был учащимся композиторского отделения Башкирской оперной студии при Московской консерватории, куда поступил в 1937 году. Для работы по подготовке к Декаде башкирского искусства его вызвали в Уфу в марте 1941-го.

Известно, что в национальные студии набирали талантливую молодёжь коренной национальности. Однако большинство молодых людей даже не знали нотную грамоту и плохо говорили по-русски [1]. В контексте вышесказанного возникает вопрос: мог ли Загир Исмагилов быть автором «Журавлиной песни», как на это указывают многие источники? Если говорить лишь о консультативной функции молодого башкирского музыканта в создании этого балета, то, конечно, мог, что, разумеется, и делал. Однако нельзя не обратить внимание на документы ЦГИА

РБ, которые информируют также о том, что наряду с Исмагиловым некоторые народные мелодии Степанову «поставляли» Л. Лебединский и Е. Гиппиус<sup>3</sup>.

С началом Великой Отечественной войны среди создателей рассматриваемого балета возникает ещё одно имя. Дело в том, что столица Башкирии Уфа, как крупнейший эвакуационный центр, приняла более ста тысяч эвакуированных, среди которых было немало музыкантов из Киева, Минска, Ленинграда и Москвы. Все они вошли в объединённый состав СК БАСССР. Уже 17 июля 1941 года прибывшему в Башкирию белорусскому композитору Е. Тикоцкому поручают оркестровку «Журавлиной песни». Это становится известно из плана работы оргбюро Союза композиторов на IV квартал 1941 года. Причина подобного решения не обозначена<sup>4</sup>. Картина проясняется чуть позже. В протоколе расширенного заседания оргбюро ССК БАСССР от 15 августа 1941 года обращает на себя внимание следующая повестка дня: «Осуждение поведения композитора Л.Б. Степанова»<sup>5</sup>. С информацией выступает начальник Управления по делам искусств БАСССР тов. Усманов. В документе читаем: «... не выполнив сценическую редакцию клавира и не сдав оркестровой партитуры, уехал неизвестно куда, не оповестив ни Управление искусств, ни Оргбюро, ни дирекцию оперного театра, уехал, поставив под угрозу срыва работу по постановке балета»<sup>6</sup>.

Здесь позволим себе некоторые разъяснения. Ещё раз обратим внимание на информацию из представленного выше документа: «...не сдав оркестровой партитуры».

<sup>2</sup> Материалы о конфликте Н.К. Чемберджи с Управлением по делам искусств БАСССР по поводу создания балета «Сынграу Торна». 1940. XII. 19–1941. У1. 10. ЦГАЛИ, ф. 2315, оп. 1, ед. хр. 51.

<sup>3</sup> Протоколы заседания ССК Башкирии. ЦГА РБ, ф. 4661, оп. 1, д. 17, ед. хр. 1, л. 1–187.

<sup>4</sup> План работы оргбюро ССК на IV квартал 1941 года. ЦГА РБ, ф. 4661, оп. 1, д. 17, ед. хр. 1, л. 1–187.

<sup>5</sup> Протоколы заседания ССК Башкирии. ЦГА РБ, ф. 4661, оп. 1, д. 17, ед. хр. 1, л. 1–187.

<sup>6</sup> Там же.

Это значит, что в клавире балет был всё-таки написан и сдан. Молодой тогда Загир Исмагилов, изучающий нотную грамоту в Башкирской оперной студии и только начавший постигать азы композиторского ремесла, дописать балет, а тем более оркестровать не мог. Напомню, что функция его при создании «Журавлиной песни» ограничивалась консультациями по башкирскому фольклору и предоставлением Л. Степанову необходимых народных тем.

Однако договор было предложено расторгнуть, поведение Степанова осудить. Здесь ещё раз запротokolировано решение Союза композиторов о том, чтобы работу по завершению сценической редакции балета, созданию его оркестровки, выполнению всех написанных поправок передать Тикоцкому. А далее значится: «... совместно с Исмагиловым»<sup>7</sup>. Это обстоятельство, вероятно, и послужило причиной того, что после войны часто звучало имя только Исмагилова, как автора первого национального балета в республике, а малознакомый башкирскому слушателю белорусский композитор Е. Тикоцкий, сделавший оркестровую редакцию балета, даже не упоминался.

Сегодня известно, что Лев Степанов уехал не неизвестно куда, а на фронт; впоследствии он был награждён медалями, в числе которых «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». Почему факт отъезда композитора на фронт был скрыт от общественности – пока остаётся загадкой. Зная непростую судьбу многих представителей художественной интеллигенции в сталинскую эпоху, можно лишь предположить,

что Степанов выбрал фронт, чтобы избежать ареста.

Постановка балета проходила в виде серии премьер. Она продвигалась поактно: 26 марта 1944 года был показан I акт, и далее на протяжении следующих месяцев в Башкирском театре оперы и балета демонстрировались его новые фрагменты (балетмейстер Н.А. Анисимова<sup>8</sup>). Однако в афише театра имя Е. Тикоцкого, сделавшего сценическую редакцию и оркестровку балета, не фигурировало, как не было в ней имён и других музыкантов, которые помогали Льву Степанову в подборе башкирских мелодий [3].

Наступил 1948 год. Через пять дней после опубликованного на страницах «Правды» Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», 15 февраля, на совместном заседании ССК БАССР с участием руководящих работников Башкирского театра оперы и балета и филармонии состоялось обсуждение этого документа. При выявлении в ССК БАССР «недостатков и ошибок формалистического направления» подверглись критике все сочинения русских композиторов на башкирские темы. Основной удар пришёлся по опере, однако не остался без внимания и балет. По мнению художественного руководителя БГТОиБ А. Хабибуллина, балет «Журавлиная песнь» так же, как и оперы русских композиторов («Карлугас» Н. Чемберджи, «Мерген» и «Ашкадар» А. Эйхенвальда, «Айхылу» Н. Пейко и М. Валеева, «Акбузат» А. Спадавекия и Х. Заимова), не был лишён «погрешностей формалистического направления», но при этом он всё-таки «принёс большую

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Анисимова Нина Александровна – балетмейстер Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова – в 1944 году была приглашена в Уфу для осуществления постановки «Журавлиной песни». С ней в качестве ассистентов трудились педагоги Ленинградского хореографического училища – Е.В. Ширинина и А.А. Писарев, а также молодые башкирские танцовщики Х.Г. Сафиуллин и Ф.А. Гаскаров. Исполнителями основных ролей балета выступили бывшие ученики Ленинградской хореографической школы, окончившие её национальное отделение З.А. Насретдинова, Х.Г. Сафиуллин, Х.Ф. Мустаев и др. Оформлял спектакль художник М.Н. Арсланов, дирижёром был Х.В. Фазлуллин.



пользу»<sup>9</sup>. Нельзя не обратить внимание на тот факт, что при вынесении вердикта по балету в протоколах фигурирует лишь имя Л. Степанова.

После войны в стране возобновились Декады национального искусства. Для подготовки и успешного проведения Башкирской декады в Москве (она была намечена на 1955 год) руководство СК республики снова, как и перед войной, обратилось за помощью к московским мастерам, что подтверждает анализ протоколов заседаний ССК БАССР.

В 1952 году Льва Борисовича Степанова и других московских композиторов в очередной раз пригласили в Уфу. В Союзе композиторов БАССР вокруг балета «Журавлиная песнь» сложилась поистине скандальная ситуация, быстро распространившаяся и на другие сценические произведения, созданные в соавторстве с молодыми башкирскими композиторами (имеются в виду оперы «Айхылу» Н. Пейко, совместно с М. Валеевым; «Акбузат» А. Спадавеккиа, совместно с Х. Заимовым). Был поднят болезненный вопрос об авторстве сочинений. Сохранилась стенограмма совещания комиссии по руководству творчеством композиторов РСФСР Союзом композиторов СССР, зафиксировавшая расхождения в отношении авторства. Приведём фрагменты выступлений московских музыкантов.

Из выступления Л.Б. Степанова:

*«... играют отрывки из «Журавлиной песни», а моя фамилия не упоминается. Мне кажется, что практика соавторства – это развращающая, а не помогающая практика. Её давно пора исклю-*

*чить из обихода композиторов, потому что, если композитор сам не может писать, то он не должен писать, пока не научится. Это значит – писать за них. Это не помощь, а уничтожение кадров. Мне кажется, это вредная практика. Она на какое-то время дала свои результаты, но сейчас она себя изжила, и обращаться к изжившей себя форме не следует, особенно тогда, когда расцвет национальной культуры достиг высоты и националы окончили музыкальное образование»<sup>10</sup>.*

Из выступления И.М. Белорусца:

*«Почему сейчас контакт между русскими и башкирскими композиторами нарушен? Почему отказываются? Может быть, здесь им предлагают неинтересные условия? Может быть, считается, что сейчас башкирские кадры достаточно самостоятельны и могут работать одни?»<sup>11</sup>*

Из выступления Н.И. Пейко:

*«Я сейчас не хочу работать в соавторстве <...>. Не очень меня настраивали на такое соавторство некоторые факты, которые там допускали и Управление искусств, и Радиокомитет Башкирии. Например, произведение (опера «Айхылу». – С.М.) было написано мною в соавторстве с Валеевым, причём львиная доля была сделана мною. Целый ряд номеров часто передавали и по радио, и в концертах с объявлением, что это сделал Валеев. <...> Спадавеккиа, конечно, сделал девяносто девять процентов всей работы (опера «Акбузат». – С.М.), и, к сожалению, Заимов на этом тоже ничему не научился. Лёгкий успех отбил охоту к учёбе»<sup>12</sup>.*

<sup>9</sup> Сообщение председателя ССК Башкирии тов. Х. Ахметова о постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» // Протоколы заседания ССК Башкирии. ЦГА РБ, ф. 4661, оп. 1, д. 17, ед. хр. 1, л. 1–187.

<sup>10</sup> Стенограмма совещания комиссии по руководству творчеством композиторов РСФСР Союзом композиторов СССР. ЦГА РБ, ф. 4661, оп. 1, ед. хр. 16.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

Из выступления Х.Ф. Ахметова:

*«Башкирская опера, балет создаются русскими товарищами, и им за это большая благодарность. Однако эти задачи от башкирских композиторов не снимаются, а наоборот, мы должны направить сюда все наши усилия... своё композиторское мастерство, вооружиться всем необходимым ...и написать самостоятельно оперные и балетные полотна... Мы, профессиональные музыканты, знаем, что опера «Акбузат» и балет «Журавлиная песнь» есть проявление русской творческой мысли, создающей башкирскую музыку, хотя в числе соавторов значатся башкирские композиторы. Оспорить это невозможно, простой анализ музыки это доказывает. Об этом говорит и тот факт, что после создания этих произведений прошло уже 10–12 лет, и за это время Антонио Спадавеккиа написал две оперы и два балета, а Лев Степанов две оперы, в том числе «Иван Болотников», удостоенную Сталинской премии. А соавторы упомянутых башкирских произведений товарищи Заимов и Исмагилов не написали ни одной оперы и балета»<sup>13</sup>.*

Приведённые фрагменты выступлений московских музыкантов красноречиво свидетельствуют о состоянии дел в Союзе композиторов БАССР в 1950-е годы. Однако нельзя забывать о том, что сложившаяся

там ситуация явилась следствием перегибов в реализации национальной культурой политики, так называемого «культурного строительства» в СССР, направленного на обеспечение единства многонационального государства, приоритетной задачей которой стало форсированное развитие национальных культур. Принцип – любой ценой дотянуть уровень культуры российских глубин, национальных республик до уровня центра, как это декларировала Москва, к сожалению, не обошёлся без негативных последствий. Анализ протоколов заседаний ССК БАССР позволяет констатировать, что в Союзе не столько решались профессиональные проблемы, сколько выяснялись отношения между композиторами.

История создания «Журавлиной песни» наводит на мысль о том, что аналогичные случаи могли иметь место и в других композиторских Союзах. Модель новой культуры, «нового мира» создавалась ускоренными темпами, и процесс этот, разумеется, просто не мог обойтись без издержек.

Искусство всегда существует в конкретном социально-историческом окружении. Созданные художниками творения представляют собой зримое выражение эпохи, духа времени. Первый башкирский национальный балет «Журавлиная песнь» – яркий тому пример.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баймухаметова Г.А. Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 48–55.
2. Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. докт. искусствоведения. М., 2010. 42 с.
3. Махней С.И. Русские композиторы и Башкирия (к проблеме взаимодействия двух культур). Уфа: Гилем, 2008. 168 с.

<sup>13</sup> Там же.

*Об авторе:*

**Махней Светлана Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru

## REFERENCES

1. Baymukhametova G.A. Bashkirskaya opernaya studiya pri Moskovskoy konservatorii: stranitsy istorii [Bashkir Opera Studio at Moscow Conservatory: pages of history]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 48–55.
2. Vlasova E.S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsiy: avtoreferat disseratatsii doktora isskusstvovedeniya* [Soviet Musical Art of the Stalin Period. Struggle of Agitational and Artistic Concepts: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 42 p.
3. Makhney S.I. *Russkie kompozitory i Bashkiriya (k probleme vzimodeystviya dvukh kul'tur)* [Russian Composers and Bashkiria (towards a problem of interaction between two cultures)]. Ufa: Gilem, 2008. 168 p.

*About the author:*

**Svetlana I. Makhney**, PhD (Arts), Associate Professor, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru

