

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2023 /4 (53)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2023, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4

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 Трембовельский**,
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, № 4

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный номер ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

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

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

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

2023, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

THE OFFICIAL 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. Glinernik**, 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. 4

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: ПИИ № ФЦ 77-81373 from 07.07.2021

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Виталий Александрович Шуранов –
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Заместитель главного редактора

Евгения Романовна Скурко – доктор искусствоведения,
профессор

Редакторы

Светлана Михайловна Платонова –
кандидат искусствоведения, профессор
Наталья Юрьевна Жоссан – кандидат искусствоведения, доцент
Светлана Ивановна Махней – кандидат искусствоведения, доцент

Выпускающий редактор

Алия Талгатовна Садуова – кандидат искусствоведения, доцент
Редактор англоязычных текстов: Матвеева Ирина Ивановна

Корректор: Супрыга Наталья Александровна

Ответственный секретарь

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

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

Администратор журнала

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

Administrator of the Journal

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

Дизайн: Аскаров Рашид Наилевич

Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Katarina A. Sazonova

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

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

DOI: 10.17674/2782-3601

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

Published four times a year.

Negotiable price.

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

DOI: 10.17674/2782-3601

Подписано в печать 26.12.2023. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 13.5. Усл.-печ. л. 25.58.
Заказ № De-14. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 27.12.2023.
В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://musicscholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова:
450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.
Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»
Юридический адрес типографии: г. Уфа, ул. Менделеева, д.195 к. 2, кв.47
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 26.12.2023. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 13.5. Printing l. 25.58.
Order No. De-14. Run of 120 copies (Print). Release Date 27.12.2023.
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues."
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of ООО NPF «Vostochnaya pechat»
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendelev str., 195, bldg. 2, sq. 47
e-mail: orient4@mail.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

- 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).



Содержание

Горизонты музыкознания

- 7 Шуранов В.А.**
«Мышление в функциях» и «мышление в субстанциях»: два творческих принципа в искусстве

Музыка XX–XXI веков

- 24 Сокольева Н.Л.**
Элементы театральности в сочинениях для струнного квартета отечественных композиторов последней трети XX–начала XXI столетия (на примере творчества С.М. Слонимского, С.А. Губайдулиной, В.А. Екимовского и А.К. Вустина)
- 33 Черенкова Ю.А.**
Кантата «Знаки Зодиака» как средоточие художественных принципов Бориса Чайковского в его вокальном макроцикле
- 49 Пыжьянова А.Г.**
Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфизнера

Международный отдел

- 58 Пантелидис К.Г.**
Концерт для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке: к вопросу интерпретации содержания

Из истории отечественной мысли о музыке

- 74 Сабанеев Л.Л.**
Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы)

История и теория музыки

- 106 Петрунина С.Ю.**
Концепция «органического» в творчестве Тань Дуня
- 116 Зайцева Т.А.**
К истории личной библиотеки М.А. Балакирева

Вопросы этномузыкознания

- 135 Галина Г.С.**
Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля

Музыкальное образование: теория, методика, практика

- 148 Талипов И.Ф.**
Рабочие факультеты при Московской и Ленинградской консерваториях и их роль в системе музыкального образования

Музыкальное краеведение

- 158 Кондратьев М.Г.**
Музыка в мифологическом сознании чувашей
- 169 Смирнова Е.М., Гумерова А.Т.**
Песенный комплекс темниковских татар-мишарей: о стабильных и мобильных элементах жанровой структуры
- 178 Жиров М.С., Жирова О.Я., Кузнецова Н.С., Кухтова Е.В.**
Творческий опыт Марии Тимофеевны Яковенко в контексте певческой традиции села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области
- 191 Рахимов Р.Г.**
Башкирские традиционные фоноорудия в исследовательском контексте

Поздравления. Интервью

- 201 Исхакова С.З.**
«Музыкальное приношение» Л. ван Бетховену от Михаила Лидского: траектории интерпретации и смысла
- 212 Гарипова Н.Ф., Франк Л.А.**
Верность традициям русской и советской московской фортепианной школы

Contents

Musicology Horizons

- 7 Vitaly A. Shuranov**
“Thinking in Functions” and “Thinking in Substances”: Two Creative Principles in Art

Music of the XX–XXI Centuries

- 24 Natalia L. Sokolvyak**
Elements of Theatricality in Compositions for String Quartet by Russian Composers of the Last Third XX – early XXI Centuries (On the Example of Works by S.M. Slonimsky, S.A. Gubaidulina, V.A. Ekimovsky and A.K. Vustin)
- 33 Yulia A. Cherenkova**
The Cantata “Zodiac Signs” as Focus of Boris Tchaikovsky’s Artistic Principles in His Vocal Macrocycle
- 49 Anastasiya G. Pyzhianova**
The Conflict of the Worlds in the opera “Palestrina” by Hans Pfitzner

International Division

- 58 Konstantin G. Pantelidis**
Concerto for Piano and Strings by Alfred Schnittke: On Interpreting the Content

From the History of Domestic Thought about Music

- 74 Leonid L. Sabaneev**
Etudes by Chopin in the Light of the Golden Section Law (Experience of the Laws of Form Positive Justification)

Music History and Theory

- 106 Sofiya Yu. Petrunina**
The Concept of the “Organic” in Tan Dun’s Work
- 116 Tatyana A. Zaitseva**
On the History of M.A. Balakirev’s Personal Library

Ethnomusicology Issues

- 135 Gulnaz S. Galina**
Bashkir Musical Folklore as a Source of Forming National Opera Style

Musical Education: Theory, Methodology, Practice

- 148 Ilyas F. Talipov**
Work Faculties of Moscow and Leningrad Conservatories and Their Role in Musical Education System

Musical Local History

- 158 Mikhail G. Kondratyev**
Music in the Mythological Consciousness of Chuvash
- 169 Elena M. Smirnova, Aislyu T. Gumerova**
Song Complex of Temnikov Tatar-Mishars: on the Stable and Moving Elements of Genre Structure
- 178 Mikhail S. Zhirov, Olga Ya. Zhirova, Natalya S. Kuznetsova, Ekaterina V. Kukhtova**
Maria Timofeevna Yakovenko’ Creative Experience in the Context of the Singing Tradition of the Village Verhnyaya Pokrovka in Krasnogvardeysky District of Belgorod Region
- 191 Ravil G. Rakhimov**
Bashkir Traditional Instruments in a Research Context

Congratulations. Interview

- 201 Saida Z. Iskhakova**
“Musical Offering” to L. van Beethoven by Mikhail Lidsky: Trajectories of Interpretation and Meaning
- 212 Ninel F. Garipova, Lev A. Frank**
Loyalty to the Russian and Soviet Moscow Piano School Traditions



В.А. ШУРАНОВ

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Иσμαилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-3148-2853*

«Мышление в функциях» и «мышление в субстанциях»: два творческих принципа в искусстве

Статья посвящена претворению в искусстве двух концепций мировидения – вопросу, занимавшему искусствоведческую мысль от античности до наших дней. В основе первой концепции – человек, воплощение его чувствований в пространстве видимого мира. В центре второй – бытие как таковое (онтос), его субстанциональные силы, осуществляющие своё проявление через материю художественного языка. В работе приводятся различные дихотомические определения двух художественных систем; одно из них (С.С. Аверинцева) вынесено в название.

За фактом различения художественных концепций в статье стоит задача определения (общая характеристика) соответственно противоположных языковых принципов, соответствующих той или иной системе миропонимания. При этом большее внимание уделяется менее привычному и теоретически разработанному – характеристике «субстанциональной» концепции, чертам её языкового воплощения в искусстве. Учитывая необходимость не прямого, а символического воплощения области «надчувственного», автор статьи обращается к таким философско-эстетическим понятиям прошлого и настоящего, как «эйдос» (античность), «анагогия», «энергия» (средневековая герменевтика), «снятие определённости» (Николай Кузанский), «экзистенциальность» (Л. Гинзбург), «онтологическая ипостась» (В. Бычков), терминам Священного Писания.

Приводятся более конкретные языковые проявления двух типов мышления, поднимается вопрос о параллелизме и возможности реализации субстанциональных качеств в текстах функционального типа. В музыке субстанциональность ставится в параллель с модальностью. Формы такого проявления модального через функциональное иллюстрируются на примере мелодико-интонационных закономерностей романсов М.И. Глинки.

Ключевые слова: художественное мировидение, язык и мышление, онтологический образ, С.С. Аверинцев, модальность и функциональность, М.И. Глинка.

Для цитирования / For citation: Шуранов В.А. «Мышление в функциях» и «мышление в субстанциях»: два творческих принципа в искусстве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 7–23. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.007-023. EDN: AQSBMK.

VITALY A. SHURANOV

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-3148-2853

"Thinking in Functions" and "Thinking in Substances": Two Creative Principles in Art

The article is devoted to the embodiment in art of two worldview opposite concepts – a problem that has occupied art criticism from antiquity to the present day. The first concept is based on a human, on the embodiment of his feelings in the area of the visible world. At the center of the second one there is the being as such (ontos), its substantive forces, that carry out their manifestation through the artistic language matter. The article presents various dichotomous definitions of the two artistic systems; one of them (by S.S. Averintsev) is included in the article's title.

Behind the fact of distinguishing artistic concepts the article sets the task to define (general characterization) the respectively opposite linguistic principles corresponding to this or that system of world-understanding. At the same time, more attention is paid to the less familiar and theoretically developed problem – the characteristic of the “substantive” concept, the peculiarities of its linguistic embodiment in art. Taking into account the necessity of not direct but symbolic embodiment of the “supersensible”, the author of the article refers to such philosophical and aesthetic concepts of the past and present as “eidos” (antiquity), “anagogy”, “energy” (medieval hermeneutics), “removal of certainty” (N. Kuzansky), “existentiality” (L. Ginzburg), “ontological hypostasis” (V. Bychkov), and the terms of the Holy Bible.

The article gives more concrete linguistic manifestations of two types of thinking and puts the issue of parallelism and the possibility of realizing substantival qualities in the functional type texts. In music, substantiality is put in parallel with modality. The forms of such appearance of the modal through the functional are illustrated by the example of melodic and intonation patterns of romances by M.I. Glinka.

Keywords: Artistic worldview, language and thinking, ontological image, S.S. Averintsev, modality and functionality, M.I. Glinka.

В истории европейской философско-эстетической мысли не раз возникали периоды обострённого сравнения *ars nuova* с *ars antiqua*. В глубине своей это были далеко не только споры поколений и вкусов. Если поборники модернизма всех времен ратовали в большей степени за обновление художественного языка и характера выражения, отвечающего новому строю *человеческих чувствований*, то возражающие им «консерваторы» во внешнем усматривали опустошение внутреннего – отход от вопло-

щаемых в искусстве *важнейших ценностей жизни*.

Цель настоящей статьи – через концентрацию исследовательского внимания на двух взаимопротивоположных принципах осмысления мира заострить внимание на неизменных ценностях, которые отстаивает искусство (рефлексия об искусстве) вопреки наслоению чувственного, изменчивого. Не только само творчество, но и мысль о нём в разные времена отмечала сменяющие друг друга художественные устремления: одно из них – охранитель-

ное, погружённое в причинную глубину, другое – эволюционное, следующее за передачей чувственного.

Когда Ферекрат в V веке до н. э. говорил о разъедающих душу диссонансах и тембрах новой музыки, а спустя шесть веков св. Климент Александрийский сравнивал хроматические звуки с ядовитыми напитками, их мнения определялись не одним лишь консерватизмом старшего поколения, а опасением сущностно-смысловой переориентации искусства¹. Продолжение подобных идеологических баталий можно усмотреть и в конце Возрождения – начале Нового времени при сравнении «второй практики» музыки с «первой», и в оценках теории аффектов XVII–XVIII веков и так далее.

В самом начале XIX столетия Гегелем был дан основательный типологический анализ возникающих оппозиций, на основе которого философ выстроил историческую концепцию своей эстетики. Совершив широкий, многоэпохальный, обзор культурной истории, Гегель пришёл к выводу об ограничивающей предрасположенности современной культуры и искусства миру чувственному, в то время как заключённая в искусстве «метафизика» оставалась незамеченной, как незамеченным для современной ему художественной мысли оказалось далёкое, метафизическое по духу *«строгое»* искусство. Именно такой термин Гегель применил для обозначения исторически и типологически «раннего» стиля (хотя из его рассуждений не сразу становится ясным – из каких времён?). Для «строгого» стиля, по словам философа, характерна «высокая абстракция прекрасного, которая останавливается на важном, выражает и изо-

бражает его суть, пренебрегая привлекательностью и грацией... Он (*строгий стиль*. – В.Ш.) хочет, чтобы проявилась *суть вещей*. <...> Этот стиль устраняет всё случайное, чтобы не казалось, что тут играют роль произвол и свобода субъективности: мотивы просты, изображаемых целей немного» [6, с. 10–11]. Напротив, типологически следующий – «идеальный стиль» – наполнен, по Гегелю, «дыханием грации». «Грация есть *обращение к слушателю*, зрителю, обращение, которое строгий стиль отбрасывает» [6, с. 11]. И, наконец, в третьем – «приятном стиле» – ещё больше усиливается «поворот к внешней стороне явления. <...> Нравиться, произвести внешнее впечатление – вот что начинает выступать как цель» (Курсив мой. – В.Ш.) [там же, с. 12].

По ходу продолжительных теоретических выкладок в тексте Гегеля обнаруживается историческое «двойное дно». Уверенно возникающие при чтении «Лекций» ассоциации с искусством Средневековья и затем Нового времени неожиданно иллюстрируются философом примерами из античности. Эта двойная историческая аналогия, без сомнения, связана с тем, что маятник стиля в истории культуры неоднократно оказывался в движении от «строгого» стиля к «приятному». Соответственно менялись и принципиальные ценности: устремление «к сути вещей» (мыслимому) уступало место увлечению видимым, внешней красотой.

Наметившаяся у Гегеля дифференциация (по стилям) имеет, действительно, скорее типологические основания, нежели историко-стилевые, хотя и исходит из исторических «привязок». Следовательно, в художественно-критической практике

¹ Ферекрат. Комедия «Хирон». Аллегория музыки появляется в виде искалеченной женщины: «Он (Тимофей) всех <...> превзошёл, вводя чудовищные диссонансы, <...> непозволительные ноты чрезмерной высоты и какие-то свистульки. Модуляции его всю меня извели, точно гусеницы редьку». [12, с. 472]. Св. Климент Александрийский: «Звуки хроматические столь же губительны для нравов, как и разные ядовитые напитки» (Педагог. II. 4–5).

его времени, можно сказать, заново утвердилась мысль, что «современное» европейское искусство является не столько вершинной культурно-художественной эволюции, сколько историческим типом «*психологического*» искусства, альтернативным другому типу, основанному на *концептуальном мировидении*. От характера того или иного взгляда зависят и акцентируемые ценности, и художественно выстраиваемые отношения к явлениям действительности, и соответствующие нормы языка.

Однако необходимо признать, что при всей основательности, убедительности логической и исторической аргументации возрождённая Гегелем мысль не была широко востребована его эпохой, поскольку господствовавшие художественные пристрастия продолжали быть прикованными к выражению аффекта. Лишь постепенно, к концу XIX и началу XX столетия, стала крепнуть мысль о типологической дуполярности искусства. На одном полюсе художественного мировидения собираются тексты и полотна с «повышенной экзистенциальностью» (Л. Гинзбург), где устремлённая *сквозь* «делокализованную» предметность душа оказывается лицом к лицу с предельными ценностями бытия. Язык таких текстов становится усиленно символичным, а конкретные образы наполняются «онтологической ипостасью» (В. Бычков) [5, с. 62], или, по терминологии Л. Гинзбург, – «экзистенциальностью» [7, с. 38]. В таких художественных текстах, по словам С. Аверинцева, господствует «*мышление в субстанциях*» [3, с. 210]. На другом же полюсе собираются художественные творения, рисующие и описывающие красоту земной жизни в её зримо-чувственном выражении. Здесь преобладает акцент на видимом, а значит явленном, конкретно-образном. Такой взгляд «от эстетики» выстраивает типоло-

гию искусства либо по оси «выразительности»–«изобразительности», либо по родам поэтики – эпической, драматической и лирической степени удаления/приближения к изображаемому.

В выстраивающейся таким образом биполярности суждений тройственная дифференциация художественных принципов Гегеля также оказывается сорентированной на *две концептуальные противоположности*. Мысль об искусстве стала устойчиво возвращаться к противоположности двух мировоззренческих суждений: интерес к «прекрасному» в его внешних проявлениях в одном случае противопоставлялся символическому прохождению «сквозь» видимое ради прикосновения к невидимой первооснове вещей. Влечение к физическому уступало место тяге к метафизическому, психологическое заменялось на онтологическое. И наоборот, при возвратном движении «мышление в субстанциях» менялось на *мышление в функциях*» [3, с. 210]. Если научный интерес к «функциональным» (аффектным) текстам ярко обнаружил себя в теории XVII–XVIII веков, то внимание к «субстанциональным» текстам, к творческим принципам, отличным от новоевропейских, активно стало возрастать в XIX веке вместе с общим ростом исследовательской заинтересованности историей и теорией искусства. Здесь необходимо подчеркнуть особо весомый вклад российских ученых (В. Соловьёв, С. Франк, Е. Трубецкой и другие). К XX веку противоположность двух художественных принципов активно прослеживается уже на самом разнообразном материале. С. Аверинцев, а за ним и В. Бычков находят эту противоположность в сравнении художественных миров греческой литературы и ближневосточной словесности [3; 5], Д. Лихачёв – в различиях искусства Нового времени и Древней

Руси [11], П. Флоренский – при характеристике художественных принципов прямой и обратной перспектив живописи [20]. Например, греческая литература, по мнению С. Аверинцева, является прототипом литературы современной. В своих аксиологических устремлениях она обращается к стороне наблюдающему, словно вынесенному вовне взгляду на мир и жизнь. Потому это искусство исследователь определяет как «мысль о мире»: взгляд на мир характеризует и смотрящего, определяет его *позицию, отношение* к миру. Позиция, в свою очередь, предполагает большую или меньшую отстранённость взгляда, некоторую автономность внутреннего «художественного Я» произведения. И степень этой отстранённости-причастности отрефлексирована самой античной поэтикой и (на долгие века!) «отградуирована» в аристотелевой триаде родов поэтики: эпосе – лирике – драме. Эпос предполагал отдалённость повествующего «я» от событий, лирика – наибольшую включённость, драма – условно личное участие с осознанием ролевого игрового функционирования моего «я» в художественно (искусственно) организованном пространстве пьесы².

Градуирование позиции «я» в триаде «эпос – лирика – драма» основано на одном общем принципе: *о-пределении* (установлении пределов) художественного «я» в рамках «художественного мира». Отсюда и проистекает факт некой условности: внутреннее художественное «я», в большей или меньшей степени идентифицирующееся со зрителем-слушателем, определяет себя не только (может быть, даже и не столько) участником художественного мира, сколько сторонним наблюдателем, рассматривающим «макет»

мироздания. Это отдаление хорошо видно уже из самих определений родов поэтики Аристотелем: «Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то *посторонним* (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не *заменяя себя другим*; или *изображая всех* действующими и проявляющими свою энергию» (Курсив мой. – В.Ш.) [4, с. 648].

В отличие от древнегреческих и новоевропейских текстов ветхозаветная словесность, а затем религиозное искусство европейского Средневековья имели совершенно иные формы своего «прорастания в мир». В этих дискурсах реальность не выстраивалась как рефлексивно отражённая, а значит наблюдательно-отстранённая, здесь не описывались образы и картины, преподносимые стороннему слушателю-зрителю. Это были формы самой жизни, формы реально-личностного участия (со-участия) в процессе самозабвенного устремления к предельным ценностям бытия. Не случайно, как пишет В. Бычков, при чтении ветхозаветных текстов возникает «неуловимое балансирование» «между поэтическим образом и онтологической ипостасью» [5, с. 62]. Ради этого ни библейские тексты, ни тексты русского средневековья, ни иконопись не создают портретов, описаний пейзажа, характера персонажа и так далее. Это всё атрибуты античной и новоевропейской художественной традиции. Именно «греки, – пишет С. Аверинцев, – увидели телесно-душевный облик человека, его “эйдос” и “этос”, его “характер” как систему черт и свойств, как целостную закономерную предметную струк-

² То, что именно в греческой античной культуре сложился художественный и социальный статус литературы и именно там получает своё начало специальная теория литературы – поэтика, литературная критика и филология, – С. Аверинцев считает неслучайным: «Литература, допускающая подобного типа рефлексии над своими результатами, есть явление совершенно иного порядка, чем литература, которая по самой сути своей такой рефлексии не допускает» [3, с. 209].

туру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций» [3, с. 218]. Напротив, «в Библии душевное состояние даётся как всенаполняющая стихия страдания или ликования, как один из общих модусов человеческой вселенной, внутри которой ощущают себя и автор, и читатель» [там же, с. 218]. Так, в «Песне Песней» Соломона отсутствует персонификация, то есть определить говорящее лицо невозможно. «Песни» как бы сливаются в едином высказывании, в стихии ликования, наслаждения, любви. Но когда А. Куприн строит свой вариант библейского текста (рассказ «Суламифь») на отчётливой персонификации лиц (Соломон – Суламифь), он уходит от ближневосточной поэтической традиции в сторону европейского литературного диалога. Библейский текст «Песни Песней» не имеет замкнутых построений (принцип «открытой формы» – М. Бахтин), и каждый стих дополняет, поддерживает другой в их общем созидании чувственно-символической атмосферы, единой духовной ауры, которая и есть цель устремления, область свободного парения³.

«Мышление в мире» («мышление в субстанциях») – так по контрасту с «мышлением о мире» («мышлением в функциях») определяет С. Аверинцев типологические свойства ближневосточной словесности. С ними гармонично резонируют размышления П. Флоренского (в начале XX века), а ещё раньше – наблюдения Е. Трубецкого над иконописью. Важнейшую особенность иконописного принципа Флоренский видит в снятии, насколько это возможно, рефлексивно-наблюдающей позиции и построении такого художественного пространства, в котором «моё я» без

остатка включается в художественную реальность, понимая её уже не как условную параллель обычной жизненной реальности, а как саму действительную и даже более важную жизнь, как «высшую реальность духовного мира» [18, с. 24]. Композиционный принцип схождения линий не в отдалённой точке за горизонтом (принцип прямой перспективы), а на человеке, предстоящем иконе, исследователь убедительно обосновывает как факт (один из всех комплексно действующих) включённости человека в мистическое пространство иконы, в её живую духовную реальность, требующую от него забвения своей отдельности-самости ради этой иконной реальности. Забывая свою наблюдающую (как в вернисаже) самость, человек оказывается уже не перед произведением искусства, а лично перед лицом святого, Богоматери или Христа. Поэтому обращается уже не к идолу (раскрашенной доске), а к Богу живому.

Обнаружение особой логики языка этого искусства в XIX–XX веках, напомним, было связано с активным и сознательным апеллированием исследователей к древней святоотеческой традиции, в которой неоднократно подчёркивалась необходимость «отвержения», например, «музыки чрезмерной», «вдающейся в разнообразие» (св. Климент Александрийский) [18, с. 113], и акцентировалась ценность иного искусства, в языке которого проступает «истощение душевности», «растворение чувственного» ради восхождения от видимого к мыслимому (св. Григорий Синаит) [9, с. 230].

Очевидную аналогию с принципами ближневосточной словесности мы замечаем в рассуждениях И. Ильина о тексто-

³ Обратим внимание: как много аналогий с музыкой! Причём с теми её свойствами, которые в музыкознании связываются с модальностью: открытая форма, принцип дополнительности, свободное движение в пределах звукового поля.



вых и образных свойствах русской народной сказки. Исследователь пишет, что она «не боится» прямо устремляться к метафизическому смыслу повествуемого, «имеет смелость», не задерживаясь особенно на образах физической реальности, как бы «от глупости» оперировать образами, которых нет вовсе. То есть строить свою образную систему на «затуманенных», зыбких, почти отсутствующих связях с внешним миром [См.: 10]. Это есть найденный усилиями поколений художественный приём – ускоренная или внезапная модуляция в смысл, скачком минуящая прагматическую связь с обыденным. Эмпирическая гадательность образа⁴ этой ускоренной модуляцией в смысл резко увеличивает символическую насыщенность текста – чаще словесного, звучащего. «Гадательные» образы, отвязавшись/освободившись от реальности, начинают «водить» собой *смыслы вторичные* – гармонизирующего мироустройства, добра и красоты, страдания от недостаточности любви, смыслы возжелания возвышенного. И этим обретением задаётся полнота и глубина мысли, по сравнению с которой эмпирическая непрояснённость образа представляется нормальной и вполне удовлетворительной, даже важной в этой своей непрояснённости. Только «туманно-гадательный», «прозрачный» символ может служить проводником глубины, опорой безусловной идентификации «я» не с внешними художественными образами-символами, а с собственно «сущей реальностью» [10, с. 231]), символизирваемым.

Получается парадоксальная, казалось бы, ситуация. Новое европейское искусство одновременно отказалось и не от-

казалось от своей одухотворённой предыстории (Средневековье). Тяга к духовным символизациям пробивала себе дорогу в текстах новых времён. Рефлексивные свидетельства этих устремлений мы нередко находим и в эстетике. Одним из таких примеров могут служить рассуждения Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795 г.). Несмотря на сохранившееся в работе традиционное противопоставление «изобразительности» и «выразительности»⁵, автор подчёркивает иную дифференциацию. «Наивной» в статье считается поэзия, основанная на подражании: «Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад» [24, с. 412]. Такому поэту противопоставлен поэт «сентиментальный»: «Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы. <...> Предмет ставится здесь в связь с *идеями* (Курсив мой. – В.Ш.), и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями – с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью» [24, с. 412–413].

По сути, возникает параллелизм двух теорий. Рационалистическая предметность теории аффектов сталкивается с древней герменевтической методологией. В подчёркнуто иерархической структуре содержания (от подражания – к идее) идеальный смысл любой вещи, точнее, её художественного образа, оказывается изначально «предустановленным» (*gesuchten*), целост-

⁴ «Теперь мы видим, как сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор. 13:12).

⁵ «В зависимости от того, подражает ли поэзия определённому предмету, как это делают изобразительные искусства, или же, подобно искусству звуков, создаёт лишь определённое состояние души, не нуждаясь для этого в определённом предмете, она может быть названа изобразительной (пластической) или музыкальной...» [24, с. 428]. Весьма примечателен последний оборот с синонимической заменой «выразительное» на «музыкальное»: музыка, по мнению поэта XIX века, являлась искусством главным образом выразительным.

ным, освещающим и определяющим путь символического толкования детали. Человек, по Ф. Шиллеру, имеет «наивный образ мыслей», если следует «лишь одной простой природе» и «пренебрегает в своих рассуждениях о вещах *образно целостными и предустановленными суждениями*»⁶ [8, с. 132]. Внешняя, поверхностно-природная (простая) чувственность явно противопоставляется тем обобщённым смыслам, которые предшествуют (в поэтическом замысле) воплощённым образам. На этом напряжённом разведении априорной идеи и воплощённого образа строится и «волнение сентиментального поэта», который знает, по Шиллеру, о «двойственности источника» своих чувств. Получается, что и здесь, в поэзии нового времени, конкретный образ и сюжет перестают волновать сами по себе. Они нужны как носители иной, соизмеренной с абсолютом и имманентно присутствующей каждой душе реальности.

Отмеченные различия художественных текстов принципиальны и носят типологический характер. Речь идёт не столько о стилистически и исторически различных текстах, сколько о разных художественных традициях, разных языковых принципах, складывающихся в зависимости от ценностных приоритетов: воплощается ли в них чувственно видимое/переживаемое или онтологически мыслимое – априори заданное человеку как «Образ»⁷ мироздания и задача его жизни («достижение подобия»). В связи с этим в художественных текстах, к примеру, новой европейской традиции могут обнаружить себя приметы языка духовных текстов (религиозных и художественных), наполненных

символизациями возвышенно-сокровенного. Эти приметы не исчезли в формах и художественных заданиях новой светской музыки, но вошли вовнутрь, лишь принизив *меру* своего пребывания и проявления. Высокая светская музыка, как искусство, наиболее обращённое к чувству, хоть и выставляет на первый план человечески видимое и переживаемое, всё же не расстаётся с дыханием возвышенного, поскольку продолжает нести ответ возвышенного как неиссякаемой потребности всякой человеческой души.

Здесь мы уже непосредственно подходим к понятию *модальности* – не в узком, музыкально-теоретическом, конструктивном смысле, а в философском, относящемся к характеристике человеческого понимания мира и взаимоотношения с ним. Как ни цеплялась эстетическая мысль за рационалистически определённую предметность, она вновь и вновь, вослед истинному смыслу искусства, возвращалась к идее христианских философов: только *через* модальные («устремлённые к полноте», «прозрачные») формы реальности можно мыслить предельное, абсолютно ценностное бытие (Бога). Модальный взгляд на вещь означал поиск её (этой вещи) первоосновы. Модальный – значит нерасторжимо спаянный со своей первоосновой, это есть *вид*, суть и устремлённость которого есть *род*. Усматривание родового Модуса-инварианта есть путь собирания, гармонизации, единения, где самодостаточность, автономность и функциональная однозначность изживаются ради согласного пространства-полноты. Подобно тому, как отдельные лады-модусы (виды) средневековой музыки изначально объаты ро-

⁶ Автором статьи скорректирован перевод фразы Ф. Шиллера “*gekünstelten und gesuchten Verhältnisse*” (у Л. Гинзбург: «искусственными и предвзятыми мнениями»), чтобы снять негативный налёт дословного перевода и заменить его более подходящим по смыслу определением [8, с. 132].

⁷ По святоотеческой традиции «Образ» пишется с прописной буквы, когда в видимом усматривается Образ творца, Бога. Художественный образ простого предмета или явления качеством имени собственного не обладает.

довым пространством диатоники (одоухотворённой чистотой совершенного консонирования), так и все видовые «осколки» мира *a priori* соразмерены единым смыслом и духом. И так же, как равные, паритетные единицы модальной ладовой системы в свободном движении и взаимодействии собирают, утверждают полноту, заранее мыслимую, как все проявления дисгармонии постоянно изживаются упорядоченной и организующей природой диатонического строя, так и путь человеческого познания основан на собирании полноты, устремлении к Модусу-роду, изживании частичного, материального: «Материя, – по словам Фомы Аквината, – в соответствующей степени должна быть преодолена, поскольку она является помехой для познания, носящего нематериальный характер» [20, с. 107]. Итог отмеченного Фомой «преодоления» православная мысль именует «преображением».

Иерархическое понимание *Модуса* (как «высочайшей», или «совершенной», Меры, «образа») и *модуса* (как средства человеческого устремления к первопричине или божеству) неразрывно спаяно с одним из исконных христианских постулатов о «сотворённости» человека «по образу и подобию» Бога [См.: 25]. Эта идея стала основой широких теологических обобщений и имеет принципиальное значение как ориентир человеческих устремлений, как мера нравственной религиозной жизни. Подобно тому, как в разумной части души находится не сама вещь, а идеальная форма этой вещи (в соответствии с её родовыми качествами), так же точно в человеке априорно заложено видение первопричины, или Образа Бога. И смысл

жизни человека состоит в процессе уподобления заключённому в глубине его души Образу⁸.

Учитывая, что связанные с модальным типом мышления закономерности легли в основу ближневосточных и средневековых текстов, мы можем называть их не только символическими или «субстанциональными» (С. Аверинцев), но и «модальными». Модальными по существу оказываются и произведения искусства, в которых выстраивается символическая связь сопричастности горнему первообразу. Эта символическая связь имеет свои приметы и в языке – в его вверхстремительной («анагогической»⁹) энергетике: логике и тенденции взаимодействия средств.

Искусство нового («приятного», по Гегелю) стиля в стремлении воплотить духовную реальность может вобрать в себя элементы модальных текстов ради углубления и обогащения художественного мира дыханием запредельного. Чтобы найти их, потребуется некоторая исследовательская рационализация, точнее, концентрированное собирание языковых примет таких текстов. Поэтому, учитывая сказанное, попробуем собрать основные свойства модальных («субстанциональных») текстов, которые могут стать методологическими ориентирами будущих исследований.

1. Онтологическая двусоставность мировидения. Наиважнейшим мировоззренческим основанием следует считать укоренённый в ветхозаветных, а затем и европейских средневековых священных и художественных творениях *онтологизм* – принцип мышления «от бытия», от мироздания в его двуединстве внутрен-

⁸ «Достоинство Образа человек получил в первом творении, совершенство же подобия получает в конце», – писал Ориген [17, с. 290]. То, что подобие есть подобие Образа, обращение к его истине, подчёркивалось не раз: «Образ, – писал Николай Кузанский, – есть мера и основа подобия. Бог так же отражается в творениях, как истина в подобии» [14, с. 15]. «Поэтому, вот путь стремящихся к теозису: среди разнообразия любых модусов обращаться к единому» [14, с. 318].

⁹ От греческого – *αναγω* – «возвожу вверх». Термин средневековой герменевтики.

него и внешнего, духовного и телесного. Мир, по первой летописи Бытия сотворенный в разделении надвое («Вначале Бог сотворил небо и землю». – Быт. 1,1), знаменовал собой в христианском сознании всеобщее двуединство, двусоставленность. Идея «видимого» и «невидимого» (истинного), идея «Двух градов» пронизывала все представления о ценностях жизни. Отсюда и в художественно воплощённых образах значение любой вещи не исчерпывалось её земной функцией, но, словно «в тусклом зеркале и гадательно» (1 Кор. 13,12), виделось как божественное проявление. «Введённый в заблуждение красотой слов и предложений, не разлучайся с истинной красотой, содержащейся в данных произведениях», – писал ещё в преддверии христианства Филон Александрийский (Иудей) [См.: 5, с. 62]. В средневековой Европе религиозный онтологизм уже полномасштабно охватил все стороны бытия¹⁰.

На протяжении веков эта убеждённость в двусоставности бытия образует исходную целостность европейского мышления, своего рода априорную установку понимания. Проистекающая из всеобщей картины мира, эта установка была направлена на утверждение не субъективно-личностного («моего», чувственного), а предельно ценностного, абсолютного, объективного.

2. Диалог внешнего и внутреннего. В ситуации двуединства мироздания человек лично предстоял перед небесным, вёл напряжённый диалог с трансцендентным божеством. Эта личностная причастность определила такое важное качество ближневосточных и средневековых текстов, как *онтологически укоренённая диалогичность*. В отличие от античных диа-

логов сократовского типа (принципиально недиалогичных, по утверждению С. Аверинцева) диалогичность духовных текстов (как и музыки, иконописи) основывалась на человеческом *вопрошании* и желании духовного совершенствования, преобразования. Подслушанное, согласно преданию, у ангелов респонсорное пение средневекового хора распространялось не только в церковных песнопениях, но вошло затем и в инструментальные тексты светской музыки. Заложенная в респонсории душевно-духовная диалогичность обнаруживает себя и в мелизматическом органуме, и в имитационной (сначала «строгой», затем «свободной») полифонии, сказывается в тональном (квинтовом) соотношении разделов простых и сложных форм классической музыки. Как когда-то, в далёком Средневековье, верхний голос органума или хорового пения символически озвучивал контуры надмирного пространства, так и позднее побочная партия сонатной формы вобрала в себя не одну лишь сюжетно-временную логику горизонтальных линейных связей, но и символику возвышенного пространства (смысла), надстраивающегося над эмоционально-пластической предметностью главной партии.

3. Анагогическая устремлённость («вверхстремительность») и вуалирование предметности (*ablationis terminatorum*). Окружающий мир в модальных текстах воплощался художественно так, как внутренне мыслился: *в восходящих проекциях* к своей инобытийственной (метафизической) основе. Анагогическая устремлённость языка (во множестве его элементов) есть чаяние пространственной Дали и Высоты. В музыке вверхстремительная энергия целого обнаруживает себя не только в осязаемой

¹⁰ «Жизнь была всесторонне насыщена религиозными представлениями, – пишет уже о “закате Средневековья” Й. Хёйзинга. – Нет ни одной вещи, ни одного суждения, которые не приводились бы постоянно в связи с Христом, с христианской верой. Всё основывается исключительно на религиозном восприятии всех вещей» [23, с. 164–165].



восходящей интонационной устремлённости мелодического и фактурного движения, но и через менее осязаемое *снятие образной определённости* (*ablationis terminatorum* – Николай Кузанский [15, с. 302]). Вуалирование личностно-индивидуального «самотождественного Я» в духовных текстах размывает грани всякой предметности. Личности и предметы не исчезают как таковые, но становятся, по выражению того же Кузанца, «прозрачным бериллом», *сквозь* который проступает «Предмет» (И. Ильин) устремления. То есть всё, что новоевропейская поэтика назовёт потом «образным строем» произведения, всё это в данных текстах наполняется не столько «видимыми контурами», сколько восходящей энергетикой Предельного. Язык избегает точной и однозначной («неподвижной» – как в прямой перспективе – П. Флоренский) характеристики. Внешний ряд словно бы сознательно затуманивается, характеристики и образы насыщаются метафорами. Повествование вуалирует сюжет, делает его художественно оторгнутым от эмпирической логики – всё ради прямой, без «посредников», нацеленности на иную реальность – бытийственную, духовную. А. Потенция, отмечая аналогичное качество мифологических текстов, характеризовал такое свойство языка «состоянием самозабвения» [16, с. 251]. Из приведённых рассуждений следует, что музыкально-аналитический поиск художественной глубины текста должен учитывать вложенный в его структуру принцип «допускаемого *наличия* умеренной предметности, чувственности, но при этом и *избегания*, вуалирования этой предметности аналогичной логикой развёртывания языка» [16, с. 251].

4. Делокализация внутреннего «Я».

Чтение и восприятие священных текстов

(а также художественных текстов, типологически и содержательно им родственных) рождает эффект непосредственного «сопричастного» присутствия, личностного «энергийного» включения, без рефлексии по поводу таких автономных художественных реалий, как «авторское Я», «образ», «герой», «персонаж». Все эти поэтологические образования изживаются текстами данного типа. Снятие автономности и, следовательно, грани между образом и воспринимающим служит высокой степени *идентификации*, практически стиранию различий между ним (воспринимающим) и художественно-символическим миром произведения. Следовательно, значение в этом случае приобретает не «драматургическая функция» героя или события в повествовании, а степень самозабвения (сквозь события) погружения в «реальнейшие» данности мира – символически воплощаемые абсолюты Красоты, Гармонии, Дали (вечности и бесконечности). Место «знаков» семантического текста занимают модусы-символы, «гадательность» которых компенсируется аналогичным устремлением, энергией «моей» причастности этим абсолютам: «Истина, как истина, открывается мне посредством моего утверждения ея», – писал П. Флоренский [21, с. 29]. Если в античной литературе, по словам С. Аверинцева, самоопределяющийся человек может быть назван «созерцательно-повествующей» или «созерцательно-воспринимающей» индивидуальностью (акцентирующей собственное «Я»), то личность библейского типа обнаруживает себя как исповедующаяся (устремлённая к иному, истинному). В музыке генеральную интонацию возвышенного устремления мы можем услышать как в духовных песнопениях или мессах Палестины (интонация преображения), так и, скажем, (пусть в иной

мере) лирически-возвышенных откровениях высокой светской музыки (интонация восхищения).

5. Делокализация времени. «Скрытая» персонификация участников и снятая характеристика предметов неразрывно связаны с другим качеством «субстанционального» текста, предопределяют его. Это – *вуалирование последовательности событий*, когда о временном развёртывании действия можно лишь догадываться сквозь «надвременье» чувственно-одухотворённого «пения», а также благодаря едва приметным, словно скрадываемым самим языком, вехам-обновлениям. Псалмы Давида, «Песнь Песней» словно летят сквозь время в Вечность, художественно подтверждая мысль христианских философов (Николай Кузанский): «Мы в чувственном увидим духовное и путём некоего несоизмеримого сравнения от преходящего, текущего, временного, существующего в неустойчивом потоке поднимемся к вечности, где всякая последовательность восторгнута (*raptata est*) в непоколебимое постоянство покоя» [14, с. 308].

Парадокс языка духовного сочинения концентрируется в противоречии: пытаюсь выразить идею Вечности, «*полноты времён*», художественная (словесная, звуковая) форма раскрывается актуально только во времени, развёртывает по условной горизонтальной оси именно последовательность времён. Но эта постепенность, писал Августин, не составляет сути излагаемого, но является лишь допущением, необходимым для познания¹¹. Язык каждого искусства по-разному «снимает» необходимое изложению допущение – «применительность к человеческой слабости».

В библейских текстах это достигается благодаря не только «завуалированной персонификации», но и «открытой форме», через отход от прямой суггестивной дискретности синтаксиса, через вуалирование «границ» разделов повествования.

Образ полноты Времён в структуре языка таких «ритмических» искусств, как поэзия и музыка, выстраивался особенно напряжённо, поскольку передавался и переживался через «течение». Пожалуй, именно духовной музыке Средневековья мы обязаны гениальным конструктивно-художественным решением этой задачи – передаче полноты Времён через совмещение, собирание хронотопов. В. Медушевский в качестве примера приводит мелизматический органум, как образец художественного совмещения времени и Вечности [13, с. 7]. Вслед за органумом схожее совмещение хроноса и топоса обнаружилось и в барочной арии, где над земной (топос) поступью и мерностью (хронос) аккордов сопровождения и баса высоко (небесное) льётся мелодия в освобождении от всякой размеренности и дыхательной цезурности (бесконечность), кружится, уподобляясь ангельскому пению, в юбилейно-пневматических диминуциях.

Перечисленные свойства модально-символических текстов не случайно легко соотносимы с образными и конструктивными особенностями музыки «модальной» эпохи – Средневековья и, за некоторыми исключениями, Возрождения. Здесь легко угадывается параллелизм мысли и языка. С наступлением новой эпохи центральной фигурой жизни становится «человек деятельный», функционирующий, которого так настойчиво «предугадывали» итальян-

¹¹ Так, в трактате «Об истинной религии» философ пишет: «Распорядок введён применительно к человеческой слабости, по закону повествования, чтобы простою речью дать людям понятие о возвышенных предметах, потому что и самая речь повествования невозможна без чего-либо первого, среднего и последнего» [1, с. 107]. Или в трактате «О порядке»: «Разум, пожелая устремиться к блаженнейшему созерцанию самих божественных вещей, ...позаботился найти опору и проложил себе путь через свои же владения и в определённой постепенности» [2, с. 211].



ские гуманисты. Соответственно, и язык искусства начинает строиться на основах функциональности: соподчинения элементов, сильных связей между интонацией и образом. Музыкальный язык разворачивается к выражению чувственного – «этого», временного, человеческого.

Если в новом искусстве и оставалась возможность воплощения онтологически ценностного, то эта возможность обрелась лишь через заимствование, перенесение «модальных» норм образно-смысловой и языковой структуры. Характер и способы воплощения прежнего в новом – модального в функциональном – отчётливее всего обнаруживаются через *формы взаимодействия* целостного смысла (он прочнее всего оставался быть укоренённым в возвышенном) и языковых элементов текста (настроенных, в первую очередь, на предметно- и душевно-чувственное). Следовательно, возникает параллелизм функционального и модального, совмещающий, например, в одном языковом элементе чувственно-однозначное и символически устремлённое на иное. Поэтому предстоит выработать особый взгляд на образно-содержательные элементы музыкального языка (жанры, жанровые интонации) как несущие в себе *меру преобразования, меру символичности*. Исходные точки построения такого взгляда перечислены выше.

Завершим представленные в статье положения обращением к музыке, например, романсам М.И. Глинки. Аналитически вопрос стоит о формах и способах проявления «функционального» и «субстанционального» мышления во плоти музыкальной интонации. Романс, как известно, светский жанр, предназначенный для публичного исполнения. Камерный характер

репрезентации жанра определил особую степень доверительности в высказывании: чувственных откровений, порой даже подчёркнутых переживаний (чрезмерно допущенные чувствования породили ряд иронических эпитетов в адрес романса – «жестокый», «цыганский» и так далее).

Однако у Глинки эмоциональные откровения в большинстве случаев не звучат натуралистически, они будто «условно» присутствуют в соответствии с жанровым канонem. Использование бытующих интонаций из «словаря эпохи» (Б. Асафьев) относится к «функциональным», семантическим элементам музыки, передающим эмпирический пласт образов и настроений. Но что делает эти интонации «условными»? Или в отношении с чем безусловным эти «фактические» чувствования оказываются в сопоставлении, сравнении?

Одна из «знаковых» для глинкинской эпохи интонаций – *lamento*, которая чуть ли не в самой высокой степени детерминирована страдательно-чувственной атмосферой романсовой бытовой поэзии. Однако интонационное окружение свидетельствует о целенаправленной *переработке* на преодоление её «страстной» природы, обогащения анагогически просветляющим восхождением и распевностью. Она то предваряется восходящим скачком, то им завершается. Предшествующее секунде восхождение наполняет интонацию энергией небесного призыва, просветления («Скажи, зачем...», «Я плачу...» из романса «Сомнение»), идущее же после секунды образует уже известную ко времени Глинки романтическую интонацию вопроса-томления, замирания опять-таки на высоте («С обманутой душой...» из «Бедного певца»)¹². В иных случаях ламентозные интонации сцепляются в линию

¹² Глинке в большей степени было свойственно определять эту интонацию в вопросительно-просветлённом духе, в отличие от трагедийно-безысходного её понимания поздними романтиками.

единого мелодического движения и образуют широкий распев – новое смысловое качество. Они приобретают широту дыхания (*circulatio*), новую форму просветления (вступления к романсам «Не искушай», «Скажи, зачем...»).

Короткий мотив *lamento* оказывается неизменной частью более развёрнутой анагогической «интонации Любви» – «генеральной интонацией» (В. Медушевский [14, с. 74]) многих романсов. Неизменное устремление ввысь и вдаль преображает не только глинкинские *lamenti*, оно присутствует словно доминирующая творческая идея композитора. Преображённая пространством Дали и Высоты конкретная интонация отторгается от своей исключительно психологической (эмпирической) привязанности, наполняется субстанциональной энергетикой (энергией вертикальной устремлённости). Если, к примеру, Баратынский в восклицании «Не искушай!» только в конце первой строки и пока лишь намёком указывает на вопросительный подтекст фразы («без нужды», то есть «в чём твоя нужда?», «в чём причина вернувшегося ко мне внимания?»), то Глинка с первого же широкого восхождения воспекает Любовь как безальтернативный идеал устремления.

Можно лишь восхищаться гением композитора, сумевшим создать музыку на основе общеизвестных и ожидаемых интонаций, но при этом не сделать их тривиальными. Привычные для слуха лексика и синтаксис объемлются возвышающей силой Красоты. От неё – особая фактурная пространственность музыки, анагогическая устремлённость мелодий и сопровождения, широта распева, «благородная» мерность синтаксиса и простота гармоний. Всё это – свидетельства того, что композитор мыслит романс скорее как *музыку созерцательного устремления*, нежели изображения/выражения.

Стоит в этом плане обратить внимание, что романсы М. Глинки хотя и используют жанрово-бытовую «первичность», но словно бы стремятся избежать её. У него, безусловно, есть характерные романсы, написанные в духе бытовой песни, оперной арии или использующие, к примеру, «знаковые» формы танцев и так далее («Ария», «Смертный час настал неожиданный...» «Победитель», «Еврейская песня»). Однако включённые жанры используются не только в изобразительной функции, но и как средства делокализации: в этом плане показательно порой неочевидное внедрение церковно-певческих интонаций и жанров. Разнообразные языковые приёмы жанровой делокализации (замедление темпа, использование высокого регистра, жанровая инородность вступления) свидетельствуют о том, что Глинка не стремится к ситуативной картинности, сценичности своих романсов, в отличие от его ближайших последователей (Даргомыжский, кучкисты); свою художническую позицию собирает в пространствах иной, субстанциональной реальности.

В этом смысле преобразуемая композитором интонационность романсов «модальна», устремлена к «иному». Той же энергией устремления нередко наполнены и поэтические тексты. Невозможность точного определения «лица» говорящего (его пола, возраста, места и времени нахождения) влияет на соседствующую предметность. Зримую конкретику заменяют движения души – энергии восхождения (*вос-хищения*, *вос-торга*, *вос-певания*). Направленностью этих энергий преобразуется интонационный «словарь» глинкинских романсов и всякая предметность субстанционального искусства в целом – искусства небесного притяжения.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Августин. Об истинной религии // Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных. Кн. 20. Ч. 7. Киев, 1893. С. 107.
2. Августин. Против академиков // Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных. Кн. IX. Ч. 2. Киев, 1879. С. 211.
3. Аверинцев С.С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и взаимосвязи двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266.
4. Аристотель. Поэтика // Сочинения. Т. 4 / общ. ред. А.И. Доватура. М., 1984. 829 с.
5. Бычков В.В. Эстетика Филона Александрийского // Вестник древней истории. 1975, № 3. С. 58–79.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. 620 с.
7. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. 91 с.
8. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Лео Гинзбург. М.: Музыка, 1975. 632 с.
9. Добротолюбие. Т. 5. Северо-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. 486 с.
10. Ильин И.А. Духовный смысл сказки // Одинокий художник / сост., предисл. и примеч. В.И. Белов. М.: Искусство, 1993. С. 229–242.
11. Лихачёв Д.С. Исследования по древнерусской литературе / отв. ред. О.В. Творогов. Л., 1986. 405 с.
12. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 960 с.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. Киев, 1988. С. 7.
15. Николай Кузанский. Об искании Бога // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 288–303.
16. Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. 291 с.
17. Творения Оригена, учителя Александрийского. Вып. 1. О началах. Казань, 1899. 502 с.
18. Философия отцов и учителей церкви. Киев, 1868. 364 с.
19. Флоренский П.И. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мафрил-Русская книга, 1993. 365 с.
20. Флоренский П.А. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990. С. 43–108.
21. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1914. 812 с.
22. Фома Аквинский. Сумма теологии / пер. фрагм. С.С. Аверинцева // Боргош Ю. Ф. Аквинский. М., 1966. С. 107.
23. Хёйзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. 539 с.
24. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 428.
25. Шуранов В.А. Эволюция христианского мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI–начала XVII веков. Уфа: УГАИ, 2004. 218 с.

Об авторе:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова» (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

REFERENCES

1. Avgustin. Ob istinnoy religii [On True Religion]. *Biblioteka tvorenii svyatykh ottsov i uchiteley tserkvi zapadnykh. Kniga 20. Chast' 7* [Library of the Works of the Holy Fathers and Teachers of the Church of the West. Book 20. Part 7]. Kiev, 1893, p. 107.
2. Avgustin. Protiv akademikov [Against the Academicians]. *Biblioteka tvorenii svyatykh ottsov i uchiteley tserkvi zapadnykh. Kniga IX. Chast' 2* [Library of the Works of the Holy Fathers and Teachers of the Church of the West. Book IX. Part 2]. Kiev, 1879, p. 211
3. Averintsev S.S. «Grecheskaya literatura» i blizhnevostochnaya «slovesnost'» (protivostoyanie i vzaimosvyazi dvukh tvorcheskikh printsipov) [“Greek Literature” and Near Eastern “Wordiness” (confrontation and interrelations of two creative principles)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi literatur drevnego mira* [Typology and Interrelations of Literatures of the Ancient World]. Moscow, 1971, pp. 206–266.
4. Aristotel'. Poetika [Poetics]. *Sochineniya. Tom 4* [Works. Vol. 4]. General editorship by A.I. Dovatur. Moscow, 1984. 829 p.
5. Bychkov V.V. Estetika Filona Aleksandriyskogo [Aesthetics of Philo of Alexandria]. *Vestnik drevney istorii* [Herald of Ancient History]. 1975. No. 3, pp. 58–79.
6. Gegel' G.V.F. *Estetika. Tom 3* [Aesthetics. Vol. 3]. Moscow, 1971. 620 p.
7. Ginzburg L.Ya. *O starom i novom* [About the Old and the New]. Leningrad, 1982. 91 p.
8. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting Performance. Practice. History. Aesthetics]. Editor-composer Leo Ginzburg. Moscow: Muzyka, 1975. 632 p.
9. *Dobrotolyubie. Tom 5* [Goodwill. Volume 5]. North Trinity Sergius Lavra, 1992. 486 p.
10. Il'in I.A. Dukhovnyy smysl skazki [The Spiritual Meaning of the Fairy Tale]. *Odinokiy khudozhnik* [The Lonely Artist]. Compiler, foreword and note by V.I. Belov. Moscow: Iskusstvo, 1993, pp. 229–242.
11. Likhachev D.S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [Studies on Old Russian Literature]. Responsible editor O.V. Tvorogov. Leningrad, 1986. 405 p.
12. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki. Ranniy ellinizm* [History of Ancient Aesthetics. Early Hellenism]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 960 p.
13. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation Form of Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. Medushevskiy V.V. Muzykal'noe proizvedenie i ego kul'turno-geneticheskaya osnova [Musical Work and Its Cultural and Genetic Basis]. *Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza* [Musical Work: essence, aspects of analysis]. Compiled by I.A. Kotlyarevsky, D.G. Terentyev. Kiev, 1988, p. 7.
15. Nikolay Kuzanskiy. Ob iskanii Boga [On the Search for God]. *Sochineniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Works. In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Mysl', 1979, pp. 288–303.
16. Potebnya A.A. *Slovo i mif* [Slovo i mif]. Moscow, 1989. 291 p.
17. *Tvoreniya Origena, uchitelya Aleksandriyskogo. Vypusk 1. O nachalakh* [Creations of Origen, the Teacher of Alexandria. Issue 1. On the Beginnings]. Kazan, 1899. 502 p.
18. *Filosofiya ottsov i uchiteley tserkvi* [Philosophy of the Fathers and Teachers of the Church]. Kiev, 1868. 364 p.
19. Florenskiy P.I. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected Works on Art]. St. Petersburg: Mafril-Russkaya kniga, 1993. 365 p.
20. Florenskiy P.A. Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. *U vodorazdelov mysli. Tom 2* [At the Watersheds of Thought. Vol. 2]. Moscow, 1990, pp. 43–108.
21. Florenskiy P.A. *Stolp i utverzhdenie Istiny* [Pillar and Ground of Truth]. Moscow, 1914. 812 p.



22. Foma Akvinskiy. *Summa teologii* [Summa Theologica]. Translation of a fragment by S.S. Averintsev. Borgosh Yu. *F. Akvinskiy* [Borgosh Y.F. Aquinas]. Moscow, 1966, p. 107.
23. Kheyzinga Y. *Osen' srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Moscow, 1988. 539 p.
24. Shiller F. O naivnoy i sentimental'noy poezii [On Naive and Sentimental Poetry]. Shiller F. *Sobranie sochineniy. Tom 6* [Collected Works. Vol. 6]. Moscow, 1957. p. 428.
25. Shuranov V.A. *Evolutsiya khristianskogo mirooshchushcheniya v ital'yanskoy dukhovnoy muzyke vtoroy poloviny XVI – nachala XVII vekov* [Evolution of Christian Worldview in Italian Spiritual Music of the Second Half of the XVI – Early XVII Centuries]. Ufa: Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv, 2004. 218 p.

About the author:

Vitaly A. Shuranov, PhD (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru





Н.Л. СОКОЛЬВЯК

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0001-9391-4474*

**Элементы театральности в сочинениях
для струнного квартета отечественных композиторов
последней трети XX–начала XXI столетия
(на примере творчества С.М. Слонимского,
С.А. Губайдулиной, В.А. Екимовского и А.К. Вустина)**

Статья посвящена проблеме привлечения элементов театральности в классический жанр инструментальной музыки – струнный квартет, который в период последней трети XX–начала XXI столетия для многих отечественных композиторов стал полем для апробации новейших средств выразительности и воплощения уникальных художественных концепций. На примере таких сочинений, как «Антифоны» С.М. Слонимского, Первый и Четвёртый квартеты С.А. Губайдулиной, «Рождение пьесы» А.К. Вустина и «Лебединая песня» В.А. Екимовского, выявляются театральные элементы и определяется специфика их претворения.

Отмечается, что постоянное перемещение исполнителей по сцене и залу в «Антифонах» С.М. Слонимского служит достижению специфического акустического эффекта, а движение участников ансамбля в противоположных направлениях в Первом квартете С.А. Губайдулиной способствует реализации авторской идеи следования от единства к деструкции. Уникальным примером наличия оригинального комплекса театральных элементов выступил Четвёртый квартет С.А. Губайдулиной, где традиционное звучание ансамбля сочетается с аудио- и световым рядом и представляет собой инструментально-театральное действо с «многослойной» сюжетной линией.

Театральность пьес для струнного квартета «Рождение пьесы» А.К. Вустина и «Лебединая песня» В.А. Екимовского заключается в наличии сюжетно-программного начала. Для его воплощения композиторы используют как вербальный компонент – пение исполнителей одновременно с игрой на инструментах, – так и внемузыкальные средства в виде сбрасывания артистами сыгранных страниц с пульта на пол.

В заключение автор приходит к выводу, что применение элементов театральности в сочинениях для струнного квартета отечественных композиторов последней трети XX–начала XXI столетия носит комплексный характер и осуществляется в условиях абсолютной прерогативы музыкального начала, обогащает сферу средств инструментальной выразительности классического смычкового ансамбля и свидетельствует об открытости жанра индивидуальным авторским концепциям.

Ключевые слова: струнный квартет, инструментальный театр, элементы театральности, современная отечественная музыка.

Для цитирования / For citation: Сокольвяк Н.Л. Элементы театральности в сочинениях для струнного квартета отечественных композиторов последней трети XX–начала XXI столетия (на примере творчества С.М. Слонимского, С.А. Губайдулиной, А.К. Вустина и В.А. Екимовского) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 24–32. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.024-032. EDN: AXWZUZ.



NATALIA L. SOKOLVYAK

Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9391-4474

**Elements of Theatricality in Compositions for String Quartet
by Russian Composers of the Last Third
of the XX–Beginning of the XXI Centuries
(on the example of the works of S.M. Slonimsky,
S.A. Gubaidulina, V.A. Ekimovsky and A.K. Vustin)**

The article is devoted to the problem of using elements of theatricality in the classical genre of instrumental music – string quartet, which during the last third of the XX–beginning of the XXI centuries became for many Russian composers a field for testing the latest means of expression and the implementation of the unique artistic concepts. On the example of such works as “Antiphones” by S. Slonimsky, The First and The Fourth quartets by S. Gubaidulina, “The Birth of a Play” by A. Vustin and “Swan Song” by V. Ekimovsky, elements of theatricality revealed and the individual features of their implementation are determined.

It is noted that the constant moving of the performers around the stage and hall in S. Slonimsky’s “Antiphones” serves to achieve a specific acoustic effect, and the movement of the ensemble members in opposite directions in The First Quartet by S. Gubaidulina contributes to the implementation of the author’s idea of going from unity to destruction. A unique example of the presence of the original complex elements of theatricality is The Fourth Quartet by S. Gubaidulina, where the traditional sound of the ensemble is combined with audio and light row and represents an instrumental theatrical action with a “multi-layered” storyline.

Theatricality of plays for string quartet “The Birth of a Play” by A. Vustin and “Swan Song” by V. Ekimovsky lies in the presence of a plot-and-program beginning. To element it, the composers use both a verbal component – the singing of the performers simultaneously with playing instruments, and extra – musical means in the form of dropping the played pages from the console to the floor by the musicians.

At the end the author comes to the conclusion that the use elements of theatricality in the compositions for the string quartet of Russian composers of the last third of the XX–beginning of the XXI centuries is complex and it is carried out under the conditions of the absolute prerogative of the musical principle; it enriches the scope of the means of instrumental expressiveness of the classical bow ensemble and testifies to the openness of the genre to the individual author’s concepts.

Keywords: string quartet, instrumental theatre, elements of theatricality, modern Russian music.

Существует некий тип «резервной» музыки, в которой интеллектуальные и духовные устремления композитора концентрируются максимально. Это струнный квартет...

София Губайдулина
[17, с. 88]

Последняя треть XX–начало XXI столетия в отечественной инструментальной музыке – время активных устремлений к обновлению, творческих поисков нового художественного содержания и экспериментов в формах его выражения. Как отмечал А.Н. Сохор, в XX веке особенно интенсивное развитие получили «процессы взаимодействия и преобразования старых жанров и формирование новых» [13, с. 4]. С одной стороны, создаётся внушительное количество оригинальных инструментальных композиций для нетипичных составов исполнителей. С другой – преобразуются традиционные инструментальные жанры, подтверждая свою жизнеспособность и открытость различным новациям. В их числе струнный квартет, который в период последней трети XX–начала XXI столетия для целого ряда отечественных композиторов стал своего рода творческой лабораторией, где воплощались уникальные художественные концепции и апробировались новейшие средства выразительности. При этом одной из ярчайших новаций, способствующих существенному расширению традиционных рамок трактовки квартетного жанра, стало внедрение элементов театральности.

Феномен театральности и формы его проявления в инструментальной музыке получили весьма широкое научное освещение в трудах целого ряда отечественных исследователей XX–XXI столетий. К примеру, А.Н. Сохор утверждал, что «трансформация существующих и пре-

образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни» [13, с. 100]. К таковым он прежде всего относил драматический театр, признаки которого, по его мнению, в инструментальной музыке заключаются в «пластической конкретности образов, их контрастной смене и динамичности» [13, с. 70].

На «абсолютное господство в поэтике XX столетия визуальных искусств», а именно театра, обращает внимание Е.Б. Долинская. Она отмечает, что «фактором театральности в музыкальном произведении становится драматическая основа в виде программности разных форм или внутреннего сценария», а театральность проявляется в виде «насыщенности текста знаками и впечатлениями, открытыми для индивидуальной дешифровки исполнителем (читателем, слушателем)» [5, с. 255].

В свою очередь, В.О. Петров говорит о возникновении в современной музыке нового жанра – инструментального театра, который возник в результате синтеза музыкальной и театральной составляющих и «завоевал умы практически всех композиторов-новаторов» [11, с. 64]. К ключевым элементам театральности исследователь относит специфическую диспозицию инструментов и передвижение исполнителей по сцене и залу, визуальные приёмы привлечения внимания публики и вербальный компонент. Вместе с тем он под-

разделяет инструментально-театральные сочинения на те, где «наличествуют лишь отдельные из них, и те, которые можно называть инструментальным спектаклем, использующим ряд элементов театрализации» [11, с. 64]¹.

Процессы проникновения отдельных элементов театральности в музыкальное исполнительство освещены в ряде междисциплинарных трудов, что позволяет современным исполнителям «по-новому взглянуть на смысл исполнительства в целом» [2, с. 201]. Проблематика театральности и её преломление в конкретной сфере инструментальной музыки – фортепианном искусстве XIX–XX века – рассматривается в работах Д.А. Ивачевой. Автор не только «раскрывает содержательный потенциал театральности» [7, с. 3], но и впервые «выявляет признаки театральности и формы её проявления» [7, с. 6] в композициях малых форм для солирующего фортепиано.

Несмотря на столь внушительный свод научных исследований феномена театральности, до сих пор остаются без внимания проблемы специфики его проявления в классических камерно-инструментальных жанрах, а именно в струнном квартете. По справедливому замечанию В.Н. Холоповой, «из всех музыкальных жанров, доживших до XX века, квартет оказался в наибольшей степени традиционным. В русской музыке XX века только с конца 60-х годов можно заметить радикальное изменение точки зрения на квартет» [15, с. 129]. Выявление особенностей преломления различных элементов театральности в квартетном жанре способствует более глубокому пониманию путей эволюции смычкового ансамбля, позволяет постичь художественную суть произведений и некоторые аспекты их сценического вопло-

щения, сформировать представление об эстетике квартетного исполнительства в свете новейших тенденций музыкального искусства современности.

Первым отечественным опытом включения в струнный квартет элементов театральности стали «Антифоны» С.М. Слонимского, написанные в 1968 году. В.Н. Холопова отмечает, что это «новаторское и глубоко русское произведение» [15, с. 24], самобытность которого кроется в совершенно новом подходе к трактовке квартетного жанра. Во-первых, «Антифоны» имеют оригинальную программу, основанную, по словам автора, «на вокально-речевой мелодике, тесно спаянной с конкретной поэтической образностью древнеиудейского псалма Давида “Он был презрен и отвержен людьми”» [12, с. 13]. Во-вторых, впервые в отечественной истории жанра композитор отказывается от традиционно статической посадки исполнителей квартета, которые, согласно выписанным в партитуре указаниям, постоянно перемещаются по сцене и залу. В результате достигается антифонное звучание струнного ансамбля и визуально усиливается акустический эффект движения голосов во времени и пространстве. Рельефность и пластичность музыке «Антифонов» придают также неспецифические приёмы игры и способы звукоизвлечения на струнно-смычковых инструментах. Имеются в виду четвертитоновые трели, глиссандо с отсутствующим начальным либо конечным тоном и произвольным направлением движения, игра на подставке, за подставкой и на подгрифнике.

Линия театральности в квартетном жанре в виде специфической диспозиции инструментов с передвижением исполнителей нашла продолжение в Первом квартете С.А. Губайдулиной, создан-

¹ Об этом также см.: [10].

ном в 1971 году. По словам композитора, художественная концепция опуса связана с идеей дезинтеграции: «Сочинение исходит из одного звука, из общей точки. Но постепенно разные аспекты музыкального материала – ритмические и мелодические последования, типы артикуляции, динамики – приходят к противоречию друг с другом. Это разрушение звукового материала подчёркивается также и наглядно. Вначале четыре инструменталиста находятся в центре эстрады, компактно собранные вместе; затем музыкальные события толкают их на прогрессирующее отдаление друг от друга по направлению к четырём углам эстрады, где каждый участник концентрируется только на собственной игре и уже совершенно не слышит других. Полная изоляция вплоть до сумасшествия» [14, с. 51]. В результате перемещение участников ансамбля в противоположных направлениях визуально дополняет эффект звукового расщепления унисона – ключевой интонации сочинения.

Замысел следования от единства к де-струкции приводит также к трансформации традиционной трактовки квартетного ансамбля, согласно которой каждый участник квартета, сохраняя индивидуальность, является соподчинённой частью коллективного целого. Так, А.Г. Шнитке, размышляя о проблеме ансамблевого начала в квартетном жанре, однажды сказал: «Для меня тут всегда встаёт вопрос: это как бы один человек, это одна мысль или много параллельно высказываемых и спорящих друг с другом мыслей... Может, в итоге получалось, что это квартет четырёх однотипных натур, это ансамбль не четырёх спорящих голосов, а ансамбль по-разному, но едино мыслящих инструментов» [1, с. 85]. Однако в Первом квар-

тете С.А. Губайдулиной прослеживается стремление к крайней степени индивидуализации каждого голоса, выраженное в доминировании монологического типа изложения, множестве авторских ремарок *rubato* в партиях, а также в использовании приёмов игры на струнных инструментах с высоким фактором исполнительской вариативности: трелей, глиссандо, *vibrato*, *tremolo*, *ricochet*. Кроме того, особый интерес представляет исполнительское прочтение сочинения, дополненное пластическим рядом профессиональной танцовщицы, изначально не подразумеваемым композитором². Такого рода синтез музыкального и танцевального рядов не только открывает публике тончайшие грани авторского замысла струнного квартета, но и свидетельствует об открытости жанра новым видам искусства.

Абсолютно новаторским как с точки зрения художественной концепции, так и с позиции применения специфического комплекса театральных элементов стал Четвёртый струнный квартет С.А. Губайдулиной, написанный в 1993 году. В аннотации к изданию композитор сообщает: «В этой вещи меня интересовало, как “реальное” возникает из “нереального”. <...> Как бы то ни было, все частности вещи как её материального сюжета, так и её композиционной фабулы, обусловлены этой исходной идеей: рождение “реального настоящего” из “нереального ненастоящего”» [3]. В итоге концертное воплощение сочинения представляет собой своего рода музыкально-театральное действо с «много-гослойной» сюжетной линией. Во-первых, в процессе исполнения «реальное» звучание квартета как бы возникает из параллельно транслируемой «нереальной» игры музыкантов, записанной на двух магнито-

² См. Губайдулина С. Первый квартет в исполнении Armida Quartett и Manaho Shimokawa. URL: <https://yandex.ru/video/preview/3107398749289439128>.

фонных лентах. Во-вторых, традиционное звучание струнно-смычковых инструментов формируется из аудиозаписей рикшетного треска от пластикового шарика, укрепленного на тонкой металлической струне. И, наконец, для усиления эффекта воздействия музыки на слушателя задействуется визуальный элемент – световой ряд с собственной партией из последовательности различных цветов, где белый и чёрный выступают символами «отсутствия реального цвета». Таким образом, комплекс театральных элементов, включающий как музыкальные компоненты, так и внемузыкальные эффекты, придаёт процессу исполнения квартета особую зрелищность. В своё время София Губайдулина подчёркивала возрастающую роль визуального начала в восприятии современным человеком окружающего мира, утверждая, что «человек превращается из человека думающего и слушающего в человека смотрящего. Визуальное на первом месте» (цит. по: [5, с. 256]). Вместе с тем оригинальность замысла Четвёртого квартета вкупе с новациями в сфере средств художественной выразительности существенно расширяют рамки традиционного понимания эстетики жанра. Неслучайно у композитора возникал вопрос: «Квартет ли это? Или здесь уместно какое-то иное название?» [3].

Примером привлечения в струнный квартет вербального компонента в качестве театрального элемента является сочинение А.К. Вустина «Рождение пьесы», созданное в 1993–1994 годах. Сюжетно-программная суть опуса, по словам автора, заключается в изложении древнейшей мысли о том, «что чем ближе познающий цель познания подходит к ней (как здесь написано: “к неисповедимому бытию”), тем меньше он может о ней сказать. То есть он как бы теряет дар речи» [18,

с. 247]. Это лаконичная трёхчастная композиция, в которой игра на инструментах сочетается с речью (пением) музыкантов. Так, пьеса начинается с шёпота исполнителей, произносящих каноном тексты из книги «Золотые стихи Пифагора» французского писателя Фабра д’Оливье. Пение одного из артистов квартета совместно с инструментальным звучанием составили основу музыкального материала второй части. При этом специфический тембр человеческого голоса, возникший в результате произнесения названия звуков со сжатыми губами, уподобляется скрипичному звучанию *con sordino*. Преобладание в музыкальной ткани квартета речитативных интонаций и многочисленных пауз повлекло за собой использование преимущественно «некантиленных» приёмов игры. Посредством сочетания и чередования *pizzicato u legno batutto, sul ponticello, sui tasti u tremolo* достигается эффект разговора нескольких персонажей. Таким образом, «Рождение пьесы» Александра Вустина для струнного квартета отличается не только присутствием вербального компонента, но и оригинальной фоносферой, образованной вследствие синтеза тембров струнно-смычковых инструментов и человеческого голоса.

Сочетанием музыкальных и внемузыкальных театральных элементов отмечена композиция № 72 «Лебединая песня» Виктора Екимовского для струнного квартета, написанная в 1996 году. Во-первых, театральность этой пьесы выражена в наличии литературного первоисточника – басни древнегреческого баснописца Эзопа о лебеде, поющем предсмертную песню. Этот фактор становится определяющим в воплощении композиционной структуры произведения и отражается в его интонационном строе. По замыслу композитора, «главная идея сочинения – сугубо кон-

структивная: вся музыка крутится вокруг кадансового квартсектаккорда, от которого она всеми правдами и неправдами пытается оторваться, освободиться и отправиться в вольный полёт. Борьба с этим кровавым палачом (К⁶4) – и есть суть содержания квартета» [6, с. 262].

Во-вторых, музыке «Лебединой песни» присуще частое чередование контрастных разделов и насыщение текста многообразными приёмами игры на струнно-смычковых инструментах. Внезапные смены темпа и нюансов представлены в комплексе с разнохарактерными штрихами и способами звукоизвлечения: *tenuto* и *marcato*, *legato* и *staccato*, *arco* и *pizzicato*. И, наконец, с целью усиления воздействия музыки на слушателя композитор рекомендует исполнителям играть по специально подготовленным партиям и каждую сыгранную страницу артистично сбрасывать с пульта на пол. Вследствие этого создаётся некая визуальная аллюзия на белые крылья лебедей, «которые будто садятся на воду и плывут по ней. <...> Публика невольно обращает внимание на их конфигурацию, которая начинает постепенно меняться и к последнему, седьмому, листу приобретает абрис настоящего лебединого крыла» (цит. по: [9, с. 95]). Однако, несмотря на присутствие в «Лебединой песне» немusических компонентов, основополагающая роль в реализации концепции сочинения всё же остаётся за музыкальными средствами. Как отметил автор, «Мои идеи могут выходить за рамки музыки, но только идеи, а технология у меня

все равно вся музыкальная. <...> Конечно, я использую инструментальный театр, но это другое, это часть музыки, а не театральная постановка» (цит. по: [9, с. 92]).

Таким образом, применение элементов театральности в струнных квартетах последней трети XX–начала XXI столетия в творчестве отечественных композиторов носит комплексный характер. При этом наблюдается сохранение инструментальной природы квартетного жанра, где музыкальная составляющая лежит в центре содержания произведения и формирует процесс его сценической реализации. Сюжетно-программная основа, передвижение исполнителей, визуальные и звуковые эффекты, включение вербального компонента продиктованы, прежде всего, художественной идеей квартетных сочинений и направлены на её яркое и убедительное воплощение в условиях абсолютной прерогативы музыкального ряда. Посредством введения в струнные квартеты различных театральных элементов композиторы стремятся усилить эстетическое воздействие музыки на слушателя, привлечь внимание публики, которая становится ещё и зрителем, нередко вовлекаемым в сам процесс воссоздания музыкального сочинения. В результате происходит своего рода «разгерметизация» (Е.Б. Долинская) сценического пространства, нивелирование условных границ между исполнителями и слушателями, где последние оказываются соучастниками инструментально-театрального действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения. Вып. 1 / сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова. М., 1999. 198 с.
2. Басалаев С.Н., Мороз Т.И. Театральность в фортепианном исполнительском искусстве // Вестник Кемеровского государственного института культуры и искусства. 2018, № 42. С. 199–203.



3. Губайдулина С.А. Аннотация к Четвёртому квартету (1993). URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00ae3252.htm> (дата обращения: 10.07.2023).
4. Губайдулина С.А. Мы стоим на краю пропасти. Интервью А. Устинова // Музыкальное обозрение. 2007, № 2 (278). С. 3–4.
5. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор. 2012. 376 с.
6. Екимовский В.А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 479 с.
7. Ивачева Д.А. Семантика театральности и формы её проявления в фортепианном искусстве XIX–XX веков: дис...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2022. 210 с.
8. Москвина О.А. Авторское слово Софии Губайдулиной в аспекте религиозного знания // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020, № 1 (55). С. 3–10.
9. Панова А.С. Лебединая песня Виктора Екимовского: особенности воплощения концептуальной композиции // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019, № 3 (30). С. 91–96.
10. Петров В.О. Инструментальный театр Харрисона Биртвистла // Музыка: искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. 2018, № 1 (21). С. 38–45.
11. Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы музыкального образования. 2013, № 1 (27). С. 64–69.
12. Слонимский С.М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
13. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
14. Фархадов Р.Я. Пока пустота. Памяти Александра Вустина // Музыкальная академия. 2020, № 2 (770). С. 12–18.
15. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков. М., 2015. 226 с.
16. Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2020. 444 с.
17. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор. 2008. 400 с.
18. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. М.: Директ-Медиа, 2014. 265 с.

Об авторе:

Сокольева Наталья Леонидовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов, ректор, Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, natnet2008@mail.ru

REFERENCES

1. *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya: k 65-letiyu so dnya rozhdeniya. Vypusk 1* [Dedicated to Alfred Schnittke: on the 65th Anniversary of His Birth. Issue 1]. Compiled by V. Gorlinsky, E. Dolinskaya, A. Kazurova. Moscow, 1999. 198 p.
2. Basalaev S.N., Moroz T.I. Teatral'nost' v fortepiannom ispolnitel'skom iskusstve [Theatricality in Piano Performance Art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture and Art]. 2018, No. 42, pp. 199–203.
3. Gubaydulina S.A. *Annotatsiya k Chetvertomu kvartetu (1993)* [Abstract to the Fourth Quartet (1993)]. URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00ae3252.htm> (10.07.2023).

4. Gubaydulina S.A. My stoim na krayu propasti. Interv'yu A. Ustinova [We are Standing on the Edge of a Precipice: an interview with A. Ustinov]. *Muzykal'noe obozrenie* [Music Review]. 2007, No. 2 (278), pp. 3–4.
5. Dolinskaya E.B. *Teatr Prokof'eva* [Prokofiev Theater]. Moscow: Kompozitor. 2012. 376 p.
6. Ekimovskiy V.A. *Avtomonografiya* [Automonography]. Moscow: Muzizdat, 2008. 479 p.
7. Ivacheva D.A. *Semantika teatral'nosti i formy ee proyavleniya v fortepiannom iskusstve XIX–XX vekov: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Semantics of Theatricality and Forms of Its Manifestation in the Piano Art of the 19th–20th Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2022. 210 p.
8. Moskvina O.A. Avtorskoe slovo Sofii Gubaydulinoi v aspekte religioznogo znaniya [Author's Word of Sofia Gubaidulina in the Aspect of Religious Knowledge]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education]. 2020, No. 1 (55), pp. 3–10.
9. Panova A.S. Lebedinaya pesnya Viktora Ekimovskogo: osobennosti voploshcheniya kontseptual'noy kompozitsii [Victor Ekimovsky's Swan Song: Features of the Embodiment of the Conceptual Composition]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2019, No. 3 (30), pp. 91–96.
10. Petrov V.O. Instrumental'nyy teatr Kharrisona Birtvistla [Instrumental theatre of Harrison Birtwistle]. *Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: nauchnyy zhurnal Kazanskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.G. Zhiganova* [Music: Art, Science, Practice: a scientific journal of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov]. 2018, No. 1 (21), pp. 38–45.
11. Petrov V.O. O spetsifike zhanra instrumental'nogo teatra [About the Specifics of the Genre of Instrumental Theater]. *Aktual'nye problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [About the Specifics of the Genre of Instrumental Theater]. 2013, No. 1 (27), pp. 64–69.
12. Slonimskiy S.M. *Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki* [Reflections on the Third Avant-Garde and the Ways of Modern Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.
13. Sokhor A.N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The Aesthetic Nature of the Genre in Music]. Moscow: Muzyka, 1968. 103 p.
14. Farkhadov R.Ya. Poka pustota. Pamyati Aleksandra Vustina [Empty for Now. In memory of Alexander Vustin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020, No. 2 (770), pp. 12–18.
15. Kholopova V.N. *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney trety XX–nachala XXI vekov* [Russian Academic Music of the Last Third of the XX–Early XXI Centuries]. Moscow, 2015. 226 p.
16. Kholopova V.N. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor, 2020. 444 p.
17. Kholopova V.N., Restan'o E. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor. 2008. 400 p.
18. Shul'gin D.I. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina. Monograficheskie besedy* [Musical Truths by Alexander Vustin. Monographic conversations]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 265 p.

About the authors:

Natalia L. Sokolvyak, PhD (Arts), Professor at the Orchestral String Instruments Department, Rector, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, natnet2008@mail.ru



Ю.А. ЧЕРЕНКОВА*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-7840-4572*

Кантата «Знаки Зодиака» как средоточие художественных принципов Бориса Чайковского в его вокальном макроцикле

В статье рассматривается кантата «Знаки Зодиака» в качестве вершинного сочинения грандиозного «цикла циклов», сложившегося в вокальном творчестве Б. Чайковского. В центре внимания – художественные принципы вокальной музыки композитора, получившие концентрированное выражение в кантате. Их действие рассматривается на драматургическом и композиционном уровнях. Анализ этих параметров осуществляется в сопряжении с идейным замыслом цикла, главной темой которого является рефлексия о сущности творческой деятельности. Внедряясь в сферы философии и психологии творчества, Чайковский размышляет об индивидуальности художника, тайнах вдохновения и механизмах сочинительского акта. Композитор, вслед за поэтами, обнаруживает авторское видение ключевых законов искусства, вскрывая тем самым базовые принципы собственного творчества.

Ключевые слова: Борис Чайковский, Ф. Тютчев, А. Блок, М. Цветаева, Н. Заболоцкий, кантата «Знаки Зодиака», вокальный цикл, макроцикл, художественные принципы, концепция, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Черенкова Ю.А. Кантата «Знаки Зодиака» как средоточие художественных принципов Бориса Чайковского в его вокальном макроцикле // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 33–48. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.033-048. EDN: EURRCF.

JULIA A. CHERENKOVA*Voronezh State Institute of Arts, Russia
ORCID: 0000-0001-7840-4572*

The Cantata "Zodiac Signs" as Focus of Boris Tchaikovsky's Artistic Principles in His Vocal Macrocycle

The article considers the cantata “Zodiac Signs” as the pinnacle composition of the grandiose “cycle of cycles” that has developed in B. Tchaikovsky’s vocal creative work. In the limelight are the artistic principles of composer’s vocal music that has got the most concentrated expression in the cantata. Their action is considered on the dramatic and compositional levels. The analysis of these parameters is carried out in conjunction with the ideological concept of the cycle, the main theme of which is reflection on the creative activity essence. Introducing himself into the field of philosophy and psychology creativity, Tchaikovsky reflects on the artist individuality, the inspiration secrets and

the composing act mechanisms. The composer, following the poets, discovers the author's vision of the art key laws, thereby revealing the basic principles of his own creativity.

Keywords: Boris Tchaikovsky, F. Tyutchev, A. Blok, M. Tsvetaeva, N. Zabolotsky, cantata "Zodiac Signs", vocal cycle, macrocycle, artistic principles, concept, musical dramaturgy.

Пять вокальных циклов Бориса Чайковского, созданные в течение почти полувека на стихи разных поэтов, образуют некую целостную и логично выстроенную макрокомпозицию с множественными музыкально-тематическими и сюжетно-смысловыми связями¹. Её крайние, обрамляющие части – «Два стихотворения М.Ю. Лермонтова» (1940) и семичастная «Последняя весна» (1980) – перекликаются своей пантеистической образностью. За картинами природы кроются размышления о «временах года» в жизни человека, поднимаются глобальные вопросы о ценностях бытия и законах мироздания. В сопряжении с этой философской проблематикой развиваются идеи срединного триптиха циклов, всеохватно раскрывающего тему творческой личности. Сложные вопросы судьбы и миссии творца, индивидуальности его мировосприятия и специфики сочинительского процесса подаются в разных ракурсах: во втором цикле «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965) – через философское осмысление жизненных перипетий поэта, в третьем – «Лирика Пушкина» (1972) – сквозь призму темы «художник и общество», в четвёртом, предфинальном, – кантате «Знаки Зодиака» (1974) на тексты разных авторов – как рефлексия о сущности творчества, спрятанная под маской картин-сновидений.

Каждый цикл в ходе развёртывания грандиозного макрополотна, объединяющего двадцать шесть номеров, становится очередной вехой формирования и реше-

ния некоей целостной сверхзадачи всего вокального творчества. От цикла к циклу обретает новые перспективы самобытное авторское видение вокально-циклического жанра, внедряются новые средства выразительности, приёмы и методы работы с поэтическим текстом. Венчает макроцикл семичастная «Последняя весна» по Н. Заболоцкому, словно бы перехватывающая эстафету от последнего номера «Знаков Зодиака» на стихи того же поэта. В ней композиторские идеи получают своё оригинальное и законченное воплощение (об уникальной концепции этого сочинения см. нашу статью [15]). Но истинной и многозначимой кульминацией макроцикла видится кантата «Знаки Зодиака» на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого. Замыкая срединную триаду циклов, она стала средоточием выработанных Б. Чайковским художественных принципов, которые не только предстают здесь в своём наиболее концентрированном виде, но и выступают в некотором роде «участниками» замысла, впечатляющего своей смелостью. Непосредственная связь авторских художественных установок с идеями конкретного сочинения – явление исключительное. Тем любопытнее узнать об этих установках как бы из собственных «уст» композитора.

Очевидно, что среди основополагающих принципов Б. Чайковского главенствующее место занимает идейная сторона произведения. Для выдающегося симфониста и композитора-философа,

¹ Идея макроцикла была выдвинута в нашей статье «Вокальные сочинения Бориса Чайковского как макроцикл в контексте творчества композитора» [9].



склонного мыслить масштабно и концепционно, выдвижение значимой идеи, отвечающей духовным устремлениям, вполне естественно. Важно, что и к тематике вокальных циклов композитор подходит с «симфоническим размахом», преодолевая существующие в данном жанре традиции пейзажной и любовной лирики².

В «Знаках Зодиака» вопросы, подвергаемые осмыслению, ошеломляют беспрецедентной дерзостью. Б. Чайковский внедряется в фундаментальные сферы психологии творчества, размышляя о тайнах вдохновения как особом состоянии, о «механизмах» творческого акта, в ходе которого рождается художественный образ, и, наконец, о ключевой роли индивидуальности в искусстве. Охват столь сложных проблем, казалось бы, несоизмерим с возможностями музыки. Но композитору удаётся ясно донести необычную идею, умело направляя восприятие слушателя в нужное русло.

Особый замысел «Знаков Зодиака» подчёркивает избранный композитором жанр – *кантата* для сопрано, клавирина и струнного оркестра. От традиционного вокального цикла её отличает существенная доля инструментального звучания. Первый номер – объёмная «Прелюдия» – решён как сугубо оркестровая пьеса, немало развитых оркестровых интерлюдий включено и в вокальные номера – «Молчание» (по хрестоматийному “*Silentium!*” Ф. Тютчева, 1829), «Там, далёко» (на текст А. Блока «Похоронят, зароят глубоко», 1915), «У четырёх дорог» (на стихотворение М. Цветаевой «Веселись, душа, пей и ешь...», 1916) и «Знаки Зодиака» (по стихотворению «Меркнут знаки Зодиака» Н. Заболоцкого, 1929).

Контрастные части кантаты в облике картин-видений, рождаемых творческой

фантазией при свете звёзд, выстраиваются в некий «ночной сюжет» о причудливой игре воображения. Кажущаяся произвольность в порядке их следования словно запечатлевает спонтанность и иррациональность образного мышления. Выбор ночного фона, как и заголовок «Знаки Зодиака», отнюдь не случайны. Название, ассоциирующееся с магическим воздействием созвездий, в контексте общего замысла получает более ёмкий смысл. Оно указывает и на некий антураж, обостряющий художественную фантазию (вспомним у Пушкина: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи»³), и вскрывает природу вдохновения как специфического состояния, схожего со сном наяву или наваждением (Заболоцкий описывает его как «...вымысел, мечтанье, сонной мысли колыханье»⁴). Название также становится символом индивидуальности творца, наделённого своим знаком зодиака самобытным внутренним миром и особыми способностями (этот подтекст обнаруживается в последней части, многозначительно озаглавленной так же, как и весь цикл).

Таким образом, замысел кантаты отличается не только весомость темы, но и широкая проблематика, что подразумевает развитие нескольких содержательных линий. Немаловажно, что и в других циклах, особенно зрелого периода – по Бродскому, Пушкину и Заболоцкому, – прослеживается смысловая многомерность, то есть то, что можно выделить как отдельный художественный принцип Б. Чайковского.

Объёмный многоуровневый замысел требует специальных приёмов для его претворения. Эту задачу композитор решает в каждом цикле по-разному, но всегда сообразуется, в первую очередь, с его общей

² Е. Дурандина отмечает концептуальность и философскую тематику в числе общих тенденций вокально-циклического жанра в отечественной музыке XX века [6].

³ Из стихотворения А. Пушкина «Труд», положенного Б. Чайковским в основу седьмого номера цикла «Лирика Пушкина».

⁴ Из стихотворения Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» – литературной основы финальной части кантаты.

идеей. Именно идея становится отправной точкой для «выращивания» всей музыкальной ткани. К воплощению замысла привлекаются, помимо поэтического слова, самые разные компоненты – от отдельных интервалов до ладовых, фактурных, жанровых и прочих составляющих, вплоть до целостной структуры.

На высшем, то есть композиционном, уровне эта задача решается посредством сложно устроенной музыкальной драматургии с параллельным развитием нескольких взаимодействующих линий. Как правило, одна из них – внешняя – отражает «сюжетную» канву цикла. Другая – линия авторского размышления – призвана воплотить генеральную идею. Скрытая до поры за внешним «сюжетом», она обретает всё более рельефные контуры и достигает полного выражения в финалах, производя ошеломляющий эффект озарения – внезапного постижения глубинного смысла повествования.

Обе линии, отражая магистральный путь становления замысла, в процессе своего развёртывания дополняются локальными драматургическими линиями отдельных номеров. На этом уровне композитором движет, фактически, стремление получить музыкальный эквивалент литературного прообраза. Знаток и страстный ценитель литературы, Б. Чайковский находит способы отразить не только мысль и эмоциональный строй стихотворения, но также манеру речи и сам тип художественного мышления его создателя. Пиетет к искусству слова ничуть не умаляет индивидуальности композиторского прочтения – Б. Чайковскому удаётся средствами самобытного авторского языка передать особенности литературного образца и выразить своё отношение к идеям поэта.

Описанные выше установки, предопределяемые принципами мышления компо-

зителя в вокально-циклическом жанре, всецело реализуются в «Знаках Зодиака».

Глубинная тема кантаты – о творчестве как феномене художественной деятельности – становится той ведущей идеей, что детерминирует общую концепцию цикла и музыкально-драматургические функции его отдельных частей. Сложные психологические аспекты темы Б. Чайковский исследует, опираясь на собственный композиторский опыт. Кантата, являя собой вдохновенное и совершенное по своим эстетическим качествам произведение, предстаёт одновременно и рефлексией композитора. Все номера, отличаясь яркой образностью и экспрессией, запечатлевают и специфику творческого акта в каждой его фазе.

Этап зарождения нового сочинения наглядно демонстрирует оркестровая «Прелюдия». Её «спиральная» драматургия, когда мелкие мотивы, укрупняясь на каждом новом витке, дорастают до уровня целостной темы, словно отражает стадии вызревания замысла в сознании художника. При этом цепной принцип связи материала вызывает аналогию с цепным же мыслительным процессом, в ходе которого одна идея рождает другую. Некий «калейдоскоп» наблюдаемых в «Прелюдии» многих элементов и приёмов напоминает своего рода их тестирование, прежде чем будут отобраны те самые необходимые, что сложатся в единую интонационную систему цикла. Если учесть, что «Прелюдию» можно уподобить некоему предварительному эскизу или плану, где в общих чертах намечаются тематический материал кантаты и его расположение, тональности вокальных номеров, приёмы развития и фактурного оформления, то ассоциация с начальной стадией созидательной работы представляется ещё более обоснованной.

Зафиксированный в музыкальной ткани процесс не похож на спокойное обдумывание, экспрессия «Прелюдии» передаёт чрезвычайно напряжённое внутреннее состояние, сопутствующее рождению нового замысла. Уже в первых тактах кантаты устанавливается высокий эмоциональный тон – динамично и напористо звучит тема, которая приобретёт статус лейтмотива «ночи» как метафоры погружения в будоражащий «гипнотический сон» вдохновения (пример 1).

Пример № 1.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 1 «Прелюдия» (1–8 тт.)



Следующие, вокальные, части – новая фаза творческого процесса. Это собственно «продукт» творчества, реализация той идеи, что осмысливалась в «Прелюдии», но суть её оставалась ещё недостаточно раскрытой в силу эскизности материала и отсутствия текста. Тютчевское “Silentium!”, лежащее в основе первого вокального номера «Молчание», в значительной мере проясняет композиторский замысел. Идея поэта о внутреннем мире художника как драгоценном даре, который надо оберегать от внешних влияний, становится темой отдельной драматургической линии. Развивая её, Б. Чайковский проводит мысль о первостепенной роли индивидуальности в искусстве: субъективное мировосприятие и способность творца к самовыражению в неповто-

римой форме – важнейшие составляющие феномена, названного Л. Мазелем художественным открытием [8, с. 46–50].

Композитор не провозглашает свой вывод, но целенаправленно ведёт к нему, привлекая для этого творчество поэтов, отличающихся яркой авторской манерой и собственным пониманием явлений бытия. Причём ход «рассуждений» выстраивается в своеобразную доказательную цепочку, где «Молчание» (по Ф. Тютчеву) выполняет функцию тезиса, а «Там, далёко» и «У четырёх дорог» (по А. Блоку и М. Цветаевой) – аргу-

ментов к нему. Выбранные в качестве «доказательств» стихотворения написаны почти в одно время (1915, 1916), но кардинально разнятся в отношении к смерти: у А. Блока – это долгожданное спасение от жизненных страданий, у М. Цветаевой – бес-

смысленное небытие. В сочетании две принципиально разные позиции поэтов вкупе с их самобытной манерой и индивидуальной художественной образностью по-своему иллюстрируют суммирующий взгляд Б. Чайковского. Замыкает же размышление об индивидуальности в искусстве финальная часть, написанная на стихотворение Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака», хотя по своей тематике оно и выбивается из цепочки. Этому поэтическому образцу предписаны иные драматургические функции, о чём ещё будет сказано.

Созвездие великих поэтов в «Знаках Зодиака» открывает широкие возможности для претворения одного из основополагающих композиторских принципов – воссоздания в музыке особенностей литера-

турного прообраза. Исключительно тонкое чувство поэтического слова помогает композитору найти музыкальный эквивалент стихам авторов, разных по мироощущению и стилю⁵.

Вокальный номер «Молчание» предстаёт откликом-переживанием на “Silentium!”. Композитора словно бы завораживает гениальная способность поэта-философа к глубинному пониманию сущности человека и умению выразить словом столь сложную материю, что являет собой душа художника. Удивительную магию поэтического шедевра Б. Чайковский запечатлевает в особой драматургии романса, выстраивая его как картину ночного бдения над исповедальными строками Ф. Тютчева. Два пласта музыкальной ткани (вокальный и оркестровый) становятся олицетворением персонажей – поэта и композитора.

Развивая «линию поэта», Б. Чайковский стремится передать тонкие смысловые и эмоциональные оттенки поэтических строк. Средствами для этого служат приёмы, опирающиеся на выразительность речевого интонирования. Здесь важны и интервальный состав мелодии, и её направленность, и ритмическое выделение тонов и мотивов, и «зависания» на долгих длительностях, и регистровые эффекты – одним словом, огромный арсенал средств из копилки многих поколений композиторов. Общий вектор развития вокальной партии устрем-

лён к третьей, кульминационной, строфе. Именно в ней на словах «их заглушит наружный шум» прозвучат самые высокие звуки, сводя в фокус накал драматических эмоций.

Экспрессивное «чтение» стихов парадоксальным образом сочетается с однородностью тематизма. В основе вокальной партии на всём протяжении её развёртывания лежит один и тот же мотив. В «чистом» виде он появляется сразу же после начального призыва «молчи» на словах «скрывайся и таи» (пример 2).

Пример № 2.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание» (27–35 тт.)

Смысловую весомость мотива усиливают его многократные повторения. Подобно заклинанию, он в разных вариантах пронизывает вокальную линию романса. Изменениям подвергается не столько интервалика (хотя и приём интервальной модификации существенен), сколько его протяжённость. Например, на словах «и чувства, и мечты свои!» соответственно количеству слогов к исходным шести зву-

⁵ Ряд наблюдений по этому вопросу содержит статья Ю. Опариной, в которой автор, отмечая внимание композитора к деталям поэтического текста, всё же считает доминирующим у Б. Чайковского «обобщающий подход (когда улавливается основной эмоциональный тон стихотворения и именно он становится основой музыки), а не иллюстративный, связанный с последовательным детальным раскрытием содержания» [11, с. 73–74]. Этот вывод подтверждает и высказывание самого Б. Чайковского: «Не прячьтесь за инструментальной самой стиха, оркеструйте его смысл». Данное высказывание приводит консерваторский ученик композитора Ю. Абдоков в связи со «Знаками Зодиака» и «Четырьмя прелюдиями для камерного оркестра», где, по мысли исследователя, «явлены неординарные способы тембровой рефлексии поэтических текстов» [1, с. 69].

кам добавляются ещё два (пример 3). Дополнительные ноты появляются и перед мотивом – «Мысль изреченная есть ложь», и внутри него – «есть целый мир в душе твоей» (примеры 3а, 3б).

Пример № 3.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание» (36–40 тт.)



Пример № 3а.

Б. Чайковский.
Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание» (116–118 тт.)



Пример № 3б.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание» (149–154 тт.)



Без сомнения, такое решение вокальной партии вполне обдуманно – композитор по-своему воспроизводит и в некотором роде распространяет на всю ткань приём Ф. Тютчева, завершающего каждую строфу ключевым словом «молчи» – смысловой квинтэссенцией стихотворения. Есть и музыкальный аналог поэтической эпифоре – он сказывается в завершении строф одинаковым каденционным оборотом (см. об этом: [11, с. 67]).

Примечательно, что и оркестровая партия «Молчания» также имеет свою лейтмотивацию, произрастающую из

вариантно-изменённой начальной темы «Прелюдии» – в её мелодическое ядро включены теперь повторяющиеся тоны, которые и станут самым характерным и узнаваемым элементом, неким концентратом темы, обеспечивающим эффект её присутствия в последующих разделах «Молчания» (пример 4).

Развитие этого интонационного материала составит ту важнейшую «линию размышления», что отразит реакцию композитора на стихотворение Тютчева. Интересно, что следование за мыслью поэта приобретает в партитуре «Молчания» почти «зримый» вид. Такому впечатлению способствует, например, специальный приём подхвата последнего тона или мотива во-

кальной фразы оркестром, и наоборот (пример 3). Возможности тематизма при этом обретают широкий выразительный диапазон – от образов сосредоточенного раздумья до напряжённой экспрессии взволнованной

речи. Разнообразие эмоциональной палитры обеспечивает интервальное варьирование, когда в соответствии с художественной задачей скачки на септиму заменяются ходами на другие интервалы. Принимая от «Прелюдии» не только интонационный материал, но и саму идею рефлексии о специфике творческого про-

Пример № 4.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание», вступление:



цесса, «Молчание» ясно передаёт то особое, по природе аффектное, состояние, которое мог испытывать автор в момент сочинения.

В романсе «Там, далёко» тема смерти раскрывается в соответствии с блоковским восприятием этого явления. Чисто внешне смерть здесь – не мертвенное небытие, а как бы вечная безмятежная жизнь, наполненная угадыванием токов природы и размышлениями, лишёнными мучительных переживаний земного существования⁶.

Заданный поэтом умиротворённый образ композитор воплощает разными средствами: здесь и преобладание мажоров в тональном плане (*Fis-dur – A-dur – Es-dur – gis-moll – Fis-dur*), и «уютно» вибрирующие фигурации в оркестровом сопровождении, имитирующие журчание дождевой воды, и «колыбельные» секундово-терцовые интонации в вокальной партии. Символом вечности загробного бытия выступает оstinatность, разнообразно претворённая в музыкальной ткани: в виде многократных повторов мелодических фигур, репетиций на одном звуке, долго выдерживаемых фактурных рисунков. Есть и особый вид – «функциональная оstinatность», когда гармония крупного раздела, несмотря на густую хроматизированную ткань с обилием неаккордовых звуков и созвучий, по сути «кружится» вокруг тоники *Fis-dur* (в романсе такой раздел образуют первая вокальная строфа и обрамляющие её две инструментальные интерлюдии).

Семантическую нагрузку несёт и тритон, со времён барокко служащий одним из музыкальных символов смерти. Его присутствие обнаруживается в начальном мотиве вступления (скачок *gis – dis*), а затем в тональном плане второй строфы – начинаясь в *A-dur*, она завершается модуляцией в *Es-dur* (заметим, что высоты тоналностей энгармонически дублируют звуки скачка, что вряд ли случайно).

Вообще, опора на жанровые, стилистические и семантически знаковые средства разных эпох – излюбленный приём Б. Чайковского, используемый во всех циклах. Стимулируя ассоциативное восприятие, композитор вкладывает тот или иной подтекст и тем самым расширяет смысловое пространство произведения. В «Там, далёко» такой приём согласуется ещё и с художественным методом А. Блока как яркого представителя символистского направления в литературе.

Творчество и судьба М. Цветаевой удивительным образом перекликаются с идеями и образами «Знаков Зодиака». Связи эти столь множественны, что возникает вопрос: не здесь ли зародился замысел кантаты? Совпадает, прежде всего, отождествление ночных видений с переживанием, возникающим в момент творчества⁷ – и поэт, и композитор описывают сочинительский процесс как особое состояние сознания, промежуточное между сном и явью. В эссе Цветаевой «Искусство при свете совести» мы находим строки: «Состояние творчества есть состояние наваждения. <...> Состо-

⁶ Смерть как утешение и избавление от тягот земной жизни – постоянный мотив в творчестве А. Блока: «В лирике Блока мы сталкиваемся с примерами, которые предлагают настойчиво повторяющиеся стереотипы отрицания, абсурда и трагизма существования» [4, с. 9].

⁷ Неожиданное откровение Б. Чайковского «Я, например, не люблю поэзию Цветаевой» (цит. по: [7, с. 81]) не помешало композитору привлечь в кантату её стихотворение. Это, безусловно, свидетельствует о некоторой общности интересов и взглядов обоих художников, которых сближает стремление осмыслить «механизмы» и специфику творческой деятельности. «Размышления о роли поэта и сути творческого процесса пронизывают и дневниковые записи Цветаевой, и её переписку, и эссеистику, и поэзию, – пишет исследователь творчества поэтессы М. Цветкова. – <...> Тему поэта, поэзии и творческого дара можно смело назвать “магистральным сюжетом” наследия Марины Ивановны Цветаевой» [14, с. 138], как, добавим, в значительной мере и Б. Чайковского.

яние творчества есть состояние сновидения...»⁸ [12, с. 366].

Возможно, что и избрание темы жизни и смерти для двух номеров кантаты изначально связано с личностью М. Цветаевой, для которой размышления о смерти – одна из ведущих линий творчества⁹. В отличие от Блока она утверждает главенство жизни над смертью. «Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жадность жить» [13, с. 120] – это признание Цветаевой могло бы служить эпиграфом ко всему её творчеству. Даже собственный трагический уход из жизни не перечёркивает сущностных основ её лирики.

Стихотворение «Веселись, душа, пей и ешь...», текст которого взят для романса «У четырёх дорог», в экспансивной манере провозглашает жизнеутверждающее кредо поэтессы, хотя, конечно, за воинствующими восклицаниями таится чувство безмерного отчаяния от осознания неумолимо приближающегося конца. Б. Чайковский усиливает высокий эмоциональный градус поэтической речи, создавая по-театральному зримую сцену противостояния двух персонажей – женщины и призрака смерти. Символическими носителями действующих лиц выступают, как и в «Молчании», вокальная и оркестровая партии. Контрапункт их выразительных сфер и определяет особенности музыкальной драматургии номера. Каждый персонаж обладает индивидуальным набором жанрово- и ритмоинтонационных средств, позволяющих «наблюдать» перипетии разворачивающегося действия.

Развёрнутое оркестровое вступление рисует образ смерти. Мощные гаммообразные пассажи и затем острый синко-

пированный ритм становятся основными элементами характеристики персонажа. Своеобразное «танго» с характерно ровным ритмическим пульсом лишено человеческой страстности, оно угловато и механистично, а множественные авторские ремарки – *marcato*, *staccato*, *piano* – требуют особого качества звука, имитирующего сухой, безжизненный стук костей.

В образе женщины – ранимой и одновременно гордой и импульсивной – угадывается натура самой Цветаевой. По существу, «У четырёх дорог» – исповедь поэтессы, страстный монолог-заклинение пред ужасающим видением смерти. Интонационное и жанровое решение для начала вокальной линии композитору, видимо, подсказывают строки последней строфы – упоминание о церкви, свече и вечной памяти рождает идею речитации на звуках секунды, подобной молитвенному говору, с этого речитатива начинается и им заканчивается партия голоса. Однако начальный призыв «Веселись, душа, пей и ешь!», а также категоричные протестные отрицания «Не запаливайте свечу», «Вечной памяти не хочу» и фольклорно-поэтическая лексика стихотворения («во поле во пустом», «не чуралася я») уводят от молитвенных ассоциаций в иной жанр – языческих заклинаний против злых сил. Вокальная партия развивается последовательно и динамично, отражая изменения в психологическом состоянии героини – от растерянности к бесстрашному противостоянию. Отсюда и композиторское прочтение – по мере нарастания ажитации речитатив перерастает в монолог, а в момент кульминации рождается мелодия песенно-де-

⁸ Неизвестно, читал ли Б. Чайковский это эссе. Но, будучи знатоком отечественной литературы, композитор, несомненно, был знаком с циклом М. Цветаевой «Бессонница», в котором зыбкое состояние между сном и явью видится поэту неизменной «подругой» творчества – бессонница помогает разглядеть в явлениях действительности те духовные глубины и гармонию, что недоступны бодрствующему сознанию.

⁹ См. об этом: [5], [10].

кламационного типа, воспринимаемая как главная тема номера (пример 6).

Развитие действия вызывает яркие ассоциации с театральной сценой – столь выпукло выписаны персонажи и характер их взаимоотношений¹⁰. Вначале мы видим танцующий призрак и героиню. Реплики охваченной ужасом женщины робки и кратки. Превозмогая страх, она повторяет, словно заклинание: «Веселись...» (пауза – танец смерти), «Веселись, душа!» (вновь пауза и танец) (пример 5).

С каждой новой репликой протяжённость вокальных фраз удлинится. Приём увеличения мотива (по определению Н. Алпаровой, «прогрессия» [2, с. 160]), весьма характерный для Б. Чайковского,

в данном случае служит определённым драматургическим целям – перерастанию речитатива в протестный декламационно-песенный монолог.

Ответом на строптивое неповиновение героини становится яростная реакция смерти. Лавинообразные потоки оркестровой интерлюдии (с ц. 65), по-новому воссоздающие начальные пассажи вступления, словно выплеск неистового гнева, заполняют всё музыкальное пространство – никто не может противостоять сокрушающей силе страшного суда! Смысловую и драматургическую значимость интерлюдии усиливает её расположение в зоне «золотого сечения» (31–37 тт.) всего номера (54 т.).

Пример № 5.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 4 «У четырёх дорог» (14–19 тт.)

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The first system starts with a vocal line marked *p* and the lyrics "Ве-се-лись,". The piano accompaniment is marked *p marcato* and *staccato*. The second system has a vocal line marked *mp* and the lyrics "ве-се-лись, ду-ша!". The piano accompaniment is marked *mp marcato* and *staccato*. The third system has a vocal line marked *mf* and the lyrics "Ве-се-лись, ду-ша, пей и ешь!". The piano accompaniment is marked *mf*, *ten.*, *marcato*, *staccato*, and *f*.

Пик противостояния приходится на слова «Не чуралася я в ночи / Окаянных мест. / Высоко надо мной торчи, / Безымянный крест». Перекрывая ураганную силу звучащей на *fff* и *ff* интерлюдии, у вступившего сопрано появляется кульминационный тематизм с захватом самой высокой ноты – *a* второй октавы. К слову, этот тон стал итогом целенаправленной рассредоточенной линии тонов, служивших вершинами в предшествовавших фразах, начиная с ц. 64: *es* (27 т.) – *e* (начало

¹⁰ Представляется естественной и ассоциация с «Песнями и плясками смерти» М. Мусоргского, несмотря на непохожесть музыки и конкретных решений русского классика и Б. Чайковского.



28 т.) – *fis* (29 т.) – *gis* (начало 30 т.) и сразу после интерлюдии – *a* (начало 37 т., ц. 67) (пример 6).

Пример № 6.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 4 «У четырёх дорог» (36–40 тт.)

Итог баталии – в репризе, в ней нет и намёка на «танго», будто смерть ретировалась с поля битвы. Эмоциональное возбуждение постепенно сменяется состоянием покоя, а женский образ приобретает лирически-проникновенные черты. Речитатив на звуках секунды сопровождается равномерной фигурацией шестнадцатыми, а затем восьмыми, создавая эффект *quasi* замедления. Колоритная, изысканно красивая гармония с эллипсисами, альтерированными септ- и нонаккордами на доминантовом органном басу придаёт разную окраску внешне непритязательным, как бы застылым мотивам на секунде (*a-g* в четвёртой строфе и *d-c* в пятой).

Делая акцент на психологической стороне противостояния героев и подчёркивая это эффектами театрализации и даже визуализации действия, Б. Чайковский тем самым обнажает особенности художественного мышления М. Цветаевой, лирику которой отличает глубокий психологизм и оригинальное, часто неожиданное ассоциативное воображение.

В последней части «Знаков Зодиака» радостный G-dur, незатейливая мелодия, фантастические персонажи леших, русалок, пляшущих кекуок покойников и сонм всяческих упоминаемых животных словно уводят слушателя в мир детских образов. Столь разительный контраст предшествующим номерам поначалу может показаться неестественным. Однако финал не просто органично вписывается в сложный смысловой и музыкально-драматургический контекст цикла, но и подытоживает развитие на разных содержательных и композиционных уровнях – сюжетном, идей-

ном, интонационно-тематическом, ладогармоническом и формообразующем.

В стихотворении Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» Б. Чайковский нашёл те нужные строки, что формулируют идею кантаты и связывают в логичное целое все её части. Речь идёт о третьей строфе:

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти –
Только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье,
Безутешное страданье, –
То, чего на свете нет.

Следует отметить, что смысловой подтекст этих строк у поэта и композитора разнятся. Литературоведы усматривают в образах стихотворения влияние ОБЭРИУтов, к содружеству которых принадлежал Н. Заболоцкий. Стержнем эстетики этого творческого объединения являлось понятие «реальное искусство». Отсюда неприятие «раскрепощённого разума» ро-

мантиков и символистов, склонных «измышлять inferнальное и фантастическое и рассматривать его как неотъемлемую часть действительной реальности» [3, с. 15]. По мнению А. Бутовой, под «уродцами» Заболоцкий и подразумевал детище такого «сонного, колышущегося, нетвёрдого разума» [там же].

Б. Чайковский по-своему интерпретирует стихотворение. Под «разумом» он имеет в виду творца, продуцирующего художественные образы, а «уродцы» – всего лишь шутовская характеристика тех фантазий, какие может породить безграничное воображение художника. На этот вывод наталкивает и жизнерадостно-смешливый тон финала, и «тема поэта» – сквозной лейтмотив в циклах по И. Бродскому, А. Пушкину и Н. Заболоцкому (примеры 7–10). В варьированном виде, но сохраняя свой узнаваемый интонационный абрис, она появляется в драматургически значимых моментах как музыкальный символ творческой личности.

В драматургическом плане финальная часть выполняет множественные функции. Прежде всего, объёмный и многотемный финал, переключаясь с «Прелюдией», симметрично уравнивает всю композицию¹¹. В аспекте линии об индивидуальности в искусстве последний номер предстаёт очередным «аргументом», выступая иллюстрацией

оригинального художественного мышления Н. Заболоцкого. В раскрытии же ведущей идеи кантаты как цикла-рефлексии финал великолепно демонстрирует фазу выхода из состояния творческого «сна», когда ночные фантазии «меркнут» и сознание возвращается в реальность. Словно очнувшись от гипноза, композитор с новым чувством рассматривает свои «видения». Пе-

Пример № 7.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 5 «Знаки Зодиака» (65–73 тт.)



Пример № 8.

Б. Чайковский. Вокальный цикл «Четыре стихотворения И. Бродского», № 1 «Диалог»



Пример № 9.

Б. Чайковский. Вокальный цикл «Лирика Пушкина», № 4 «Поэту»



Б. Чайковский. Вокальный цикл «Последняя весна», № 6 «Осень»



¹¹ Возможно, что при сочинении кантаты мысль композитора двигалась не от «Прелюдии», а в обратном порядке – от финала к началу: вызванная многообразностью стихотворения Заболоцкого тематическая насыщенность финала, как и необходимость получить в нём смысловое и тематическое резюме, потребовали соответствующего «противовеса». Эту функцию и выполняет «Прелюдия», ставшая, к тому же, оригинальным «конспектом-аннотацией» всего последующего развития.



ренимая иронический тон Н. Заболоцкого, он готов теперь и посмеяться над процессом творчества, изображая ход сочинения как игру-жонглирование звуками, интонациями, фразами и темами.

Характер весёлой забавы принимает способ работы с тематизмом. Если в предыдущих частях кантаты основным был метод интонационной вариантности, то в финале он напоминает складывание «мозаики» из некоторого числа мелодических пазлов. «Набор для игры» предоставляют шесть фраз первой строфы (пример 11). Каждая из них содержит фигуры, которые в следующих строфах будут, перемешиваясь, складываться в новые мелодические «узоры». Сами же фигуры являются аллюзией на темы из разных частей кантаты. Привлечением этих интонационных элементов и приёмов решается композиционная задача: по музыкально-тематическому наполнению финал оказывается синтезированной репризой цикла (пример 11).

Пример № 11.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 5 «Знаки Зодиака», первая строфа

первая фраза
Мер-кнут зна-ки Зо-ди-а - ка над про-сто-ра-ми по- лей. Спит жи

вторая фраза
вот-но - с Со-ба-ка, дрем-лет пти - ца Во - ро - бей. Тол-сто -

третья фраза
за - ды - е ру-сал-ки у - ле - та - ют пря-мо в не - бо. Ру - ки

креп-ки - с, как пол-ки, гру-ди круг-лы - с, как ре - па. Ведь-ма

четвертая фраза
сев, на тре - у - голь-ник, пре-вра - ща - ет - ся в ды-мок. С ле-ша - чи-ха-ми по кой-ник строй-но

пятая фраза
пля - шет ке - ку - ок. Вслед за ни - ми блед-ным хо - ром ло-вят

шестая фраза
Му-ху кол-ду-ны, и сто - ит над ко-со - го-ром не-под-виж - ный лик лу - ны.

Так, характерность первой фразы задают квартовый ход и движение по звукам трезвучия. С кварты как ключевой интонации начиналась вокальная тема тютчевского номера на слове «Молчи!», на кварттах основывается и «тема поэта». Движение по звукам трезвучия воспринимается характерной интонацией финала, хотя впервые такой тематизм уже был эскизно намечен в кульминации «У четырёх дорог». Вторая фраза основывается на трихорде *h-d-e*, напоминающем аналогичные обороты из вступления «Там, далеко». Третья содержит хроматическое движение в составе скрытого двухголосия из начала «Прелюдии» и «Молчания». Четвёртая включает поступенные восходящие и нисходящие «волны» в объёме квинты из романса на стихи М. Цветаевой. В пятой движение «волн» прерывает повтор вершинного звука и тем самым подчёркивает характерный элемент оркестровой партии «Молчания». В шестой даётся аллюзия на приведённую выше кульминационную

тему «У четырёх дорог».

Намеренно элементарной видится и техника «конструирования» некоторых тем. Например, во второй строфе демонстрируется, казалось бы, совсем незатейливый способ вариантного преобразования возвратно-обращённого ряда: *d-es-f-g-f-es-d*. Благодаря остигнанию ритму из шести восьмых и одной четверти в каждой новой фразе приведённая семизвучная конструкция, соответствующая числу слов текста, начинается с её последующего тона при сохранении

ритмической формулы  *simile* (пример 12).

Пример № 12.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 5 «Знаки Зодиака»



По мере продвижения к концу игрово-беззаботное настроение постепенно угасает. В пятой, последней, строфе романа монотонное повторение начальной клавишной темы на фоне расцвеченной побочными тонами тоники даёт усыпляющий эффект, но это уже погружение в настоящий сон: «...Спит животное Паук... Спит растение картошка. Засыпай, засыпай скорей и ты!». Спокойно и неторопливо композитор завершает свою кантату-размышление о сущности творчества.

В контексте уникальной концепции вокального макроцикла кантата «Знаки Зодиака» выступает, как было отмечено, вершинным сочинением, сложным по замыслу и искусным по технике его воплощения. Б. Чайковский предстаёт композитором, убеждённым в поистине безграничных возможностях музыки, способной не только отразить мировоззрение и особенности мышления поэтов, но и запечатлеть те относительно новые для ро-

мансового творчества сферы, что связаны с психофизическими законами творческой деятельности.

В качестве обобщения выделим те художественные принципы Б. Чайковского, что сфокусированы в «Знаках Зодиака», но так или иначе обнаруживаются во всём макроцикле. Прежде всего, это глобальность тематики, первенствующее значение идейной концепции и многогранность содержания, следствием чего становится многоуровневая драматургия с несколькими сопряжёнными линиями. Принципиальным для композитора является глубинное постижение литературных шедевров и отражение средствами музыки особенностей поэтики их авторов. На достижение этих целей направлены жанровые, тематические, фактурные и стилистические средства, привлекаемые для дополнительного семантического эффекта, в том числе аллюзии. Разграничение вокальной и инструментальной составляющих как носителей взаимодействующих образов приносит в сочинение черты театрализованного действия.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдоков Ю.Б. Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур): учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2023. 72 с.
2. Алпарова Н.Н. Смелость быть простым // Музыка России. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 143–165.
3. Бутова А.В. «Бедный воитель» Николая Заболоцкого // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Ч. 2. 2013, № 10 (57). С. 14–16.
4. Гречаник И.В. Бытие, одиночество и смерть как литературно-философские феномены в поэзии Д. Мережковского и А. Блока // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2009, № 1. С. 5–14.



5. Дударева А.А., Ерохин В.Н. Мотив смерти в поэзии М.И. Цветаевой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 2. С. 39–44.
6. Дурандина Е.Е. Эхо поэта: о вокальных циклах Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ–2000, 2015. С. 72–82.
7. Корганов К.Т. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Музыка, 1986. 528 с.
9. Михайлова (Черенкова) Ю.А. Вокальные сочинения Бориса Чайковского как макроцикл в контексте творчества композитора // Музыказнание. Искусство. Культура. Образование: сб. ст. Международной науч.-практич. конф., 22–24 апреля 2021 года / под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. М.: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, «Академия музыки им. Маймонида», 2021. С. 437–446.
10. Немчинова Е.А. Тема смерти и бессмертия в книге стихов Марины Цветаевой «Лебединый стан» // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2010, № 1. С. 49–55.
11. Опарина Ю.М. О взаимодействии поэтической и музыкальной интонаций в цикле Б. Чайковского «Знаки Зодиака» на стихи русских поэтов // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023, № 2. С. 64–75.
12. Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. 720 с.
13. Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т. 6: Письма / вступ. ст. А. Саакянц; сост., подгот. текста, коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995. 800 с.
14. Цветкова М.В. Поэт, поэзия и творческий дар в художественном мире Марины Цветаевой // Учёные записки Казанского университета. Серия гуманитарные науки. 2017. Т. 159. Кн. 1. С. 138–153.
15. Черенкова Ю.А. Искусство скрытых смыслов: о концепции и музыкальной драматургии вокального цикла Бориса Чайковского «Последняя весна» // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 24–39.

Об авторе:

Черенкова Юлия Алексеевна, аспирантка Воронежского государственного института искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

REFERENCES

1. Abdokov Yu.B. *Poetika orchestra (Analiz orkestrovyykh partitur): uchebnoe posobie* [The Poetics of the Orchestra (analysis of orchestral scores): Textbook]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2023. 72 p.
2. Alparova N.N. Smelost' byt' prostym [The Courage to be Simple]. *Muzyka Rossii. Vypusk 5* [Music of Russia. Issue 5]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984, pp. 143–165.
3. Butova A.V. «Bednyy voitel'» Nikolaya Zabolotskogo [“The Poor Warrior” by Nikolai Zabolotsky]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. Chast' 2* [Actual Problems of Humanities and Natural Sciences. Part 2]. 2013. No. 10 (57), pp. 14–16.
4. Grechanik I.V. Bytie, odinochestvo i smert' kak literaturno-filosofskie fenomeny v poezii D. Merezhkovskogo i A. Bloka [Being, Loneliness and Death as Literary and Philosophical Phenomena in the Poetry of D. Merezhkovsky and A. Blok]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta imeni M.A. Sholokhova. Filologicheskie nauki* [Bulletin of M.A. Sholokhov Moscow State Humanitarian University. Philological Sciences]. 2009, No. 1, pp. 5–14.

5. Dudareva A.A., Erokhin V.N. Motiv smerti v poezii M.I. Tsvetaevoy Tsvetayevoy [The Motif of Death in the Poetry of M.I. Tsvetaeva]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filologiya»* [Vestnik of Tver State University. Series “Philology”]. 2013. Issue 2, pp. 39–44.
6. Durandina E.E. Ekho poeta: o vokal'nykh tsiklakh B. Chaykovskogo [Echo of the Poet: about the vocal cycles of B. Tchaikovsky]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Heritage of Boris Tchaikovsky]. Compiled and edited by V.M. Kelle. Moscow: PROBEL–2000, 2015, pp. 72–82.
7. Korganov K.T. *Boris Chaykovskiy: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky. Personality and creativity]. Moscow: Kompozitor, 2001. 200 p.
8. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [The Structure of Musical Works: textbook]. 3rd edition. Moscow: Muzyka, 1986. 528 p.
9. Mikhaylova (Cherenkova) Yu.A. Vokal'nye sochineniya Borisa Chaykovskogo kak makrotsikl v kontekste tvorchestva kompozitora [Boris Tchaikovsky's Vocal Compositions as a Macrocycle in the Context of the Composer's Work]. *Muzykoznanie. Iskusstvo. Kul'tura. Obrazovanie: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 22–24 aprelya 2021 goda* [Musicology. Art. Culture. Education: collection of articles of the International Scientific and Practical Conference, 22–24 April 2021]. Under the general scientific editorship of Ya.I. Sushkova-Irina. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy universitet im. A.N. Kosygina, “Akademiya muzyki im. Maymonida”, 2021, pp. 437–446.
10. Nemchinova E.A. Tema smerti i bessmertiya v knige stikhov Mariny Tsvetaevoy «Lebediny stan» [The Theme of Death and Immortality in the Book of Poems by Marina Tsvetaeva “Swan Camp”]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov, seriya Literaturovedenie. Zhurnalistsika* [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia, series Literary Studies. Journalism]. 2010, No. 1, pp. 49–55.
11. Oparina Yu.M. O vzaimodeystvii poeticheskoy i muzykal'noy intonatsiy v tsikle B. Chaykovskogo «Znaki Zodiaka» na stikhi russkikh poetov [On the Interaction of Poetic and Musical Intonations in the Cycle of B. Tchaikovsky “Zodiac Signs” on the Poems of Russian Poets]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2023, No. 2, pp. 64–75.
12. Tsvetaeva M.I. *Sobr. soch. V 7 tomakh. Tom 5: Avtobiograficheskaya proza. Stat'i. Esse. Perevody* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 5: Autobiographical Prose. Articles. Essays. Translations]. Compilation, text preparation, commentary A. Sahakyants, L. Mnukhin. Moscow: Ellis Lak, 1994. 720 p.
13. Tsvetaeva M.I. *Sobr. soch. V 7 tomakh. Tom 6: Pis'ma* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 6: Letters]. Introductory article by A. Sahakyants; compilation, text preparation, comments by L. Mnukhin. Moscow: Ellis Lak, 1995. 800 p.
14. Tsvetkova M.V. Poet, poeziya i tvorcheskiy dar v khudozhestvennom mire Mariny Tsvetaevoy [Poet, Poetry and Creative Gift in the Artistic World of Marina Tsvetaeva]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya gumanitarnye nauki* [Scientific Notes of Kazan University. Humanities series]. 2017. Volume 159. Book 1, pp. 138–153.
15. Cherenkova Yu.A. Iskusstvo skrytykh smyslov: o kontseptsii i muzykal'noy dramaturgii vokal'nogo tsikla Borisa Chaykovskogo «Poslednyaya vesna» [The Art of Hidden Meanings: about the concept and musical dramaturgy of Boris Tchaikovsky's vocal cycle “The Last Spring”]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 24–39.

About the author:

Yulia A. Cherenkova, Postgraduate student of the Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

А.Г. ПЫЖЬЯНОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0009-0008-8933-4643*

Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфизнера

Статья посвящена опере «Палестрина» немецкого композитора рубежа XIX–XX веков Ханса Пфизнера (Hans Pfitzner, 1869–1949). Заявленная проблема в первую очередь исходит из особенностей избранного, представляющегося весьма интересным с различных точек зрения сочинения. Сама тема оперы «Палестрина» отсылает к легенде о создании великим полифонистом XVI века Missa “Papae Marcelli” (Мессы «Папы Марчелло») – духовного произведения для мужского хора а капелла. Второй важный аспект – фигура автора оперы, приверженца и последователя идей Рихарда Вагнера и романтического искусства в целом. Пфизнер, чьё музыкальное и литературное творчество представляется своеобразным символом борьбы с новыми течениями XX века, в легенде о Палестрине обнаружил отчётливую оппозицию между двумя мирами: гением, наследником идей прошлого, и современным ему обществом. В опере «Палестрина» прослеживаются три уровня взаимодействия «старого» и «нового», репрезентируемые, главным образом, гармоническими средствами, анализ которых стал главной целью статьи.

Ключевые слова: музыка Германии, поздний романтизм, Ханс Пфизнер, опера XX века, гармония и стиль.

Для цитирования / For citation: Пыжьянова А.Г. Конфликт миров в опере «Палестрина» Ханса Пфизнера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 49–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.049-057. EDN: FKKQCS.

ANASTASIYA G. PYZHIANOVA

*Urals M.P. Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0009-0008-8933-4643*

The Conflict of the Worlds in the opera "Palestrina" by Hans Pfitzner

The article is devoted to the opera “Palestrina” by the German composer of the turn of the XIX–XX centuries Hans Pfitzner (1869–1949). The stated problem primarily comes from the features of the chosen one, which seems to be very interesting from various points of view of the composition. The very theme of the opera “Palestrina” refers to the legend of the creation by the great polyphonist of the XVI century of the Missa “Papae Marcelli” – a spiritual work for male a cappella choir. The second important aspect is the figure of the author of the opera, an adherent and follower of the ideas of Richard Wagner and romantic art in general. Pfitzner, whose musical and literary work seems to be a kind of symbol of the struggle against the new trends of the twentieth century, in the legend of Palestrina found a distinct opposition between two worlds: a genius, heir to the ideas of the past and

modern society. In the opera *Palestrina*, three levels of interaction between the “old” and the “new” are traced, represented mainly by harmonic means, the analysis of which became the main purpose of the article.

Keywords: German music, late Romanticism, Hans Pfitzner, the XX century opera, harmony and style.

Ханс Пфизнер – одна из наиболее значимых фигур в истории развития австро-немецкого музыкального театра рубежа XIX–XX веков. Его творчество находилось в русле актуальных тенденций, а литературные публикации были посвящены глобальным проблемам оперного жанра¹. Опираясь на реформу Р. Вагнера, Пфизнер смог выстроить оригинальную теорию музыкальной драмы и продемонстрировать на примере собственных сценических опусов движение от вагнеровской эстетики к её преодолению. Среди музыкально-театральных произведений композитора особенно выделяется опера «Палестрина» (1909–1915)², которую сам Пфизнер называл “Hauptwerk” («главным произведением»).

Пфизнер работал над «Палестриной» в течение шести лет, написав и литературный текст, и музыку. Более того, это единственная опера, полностью сочинённая Пфизнером.

Общая концепция драматургии «Палестрины» сконцентрирована на оппозиции двух конфликтных сфер, ставшей важнейшим стимулом к созданию оперы. Пфизнер писал: «Прежде чем я точно понял, что должно происходить в отдельных актах, я увидел своего рода триптих: Первый и Третий акты – реальный мир Палестрины, а в центре – изображение суе

движущегося внешнего мира, всегда враждебного молчаливому творчеству гения» (цит. по: [7, с. 77]).

Опера «Палестрина» представляется уникальной, так как содержит в себе, как подчеркнул биограф Пфизнера Д. Уильямсон, «двойной символ» [10, с. 130]: в основе сочинения – не только фигура великого художника, но и великое произведение. Более того, сам композитор красноречиво говорил о желании написать оперу, в которой важнейшее место занимало бы произведение искусства. Сравнивая «Торквато Тассо» И.В. Гёте со своей оперой, Пфизнер отмечал: «В “Торквато Тассо” мастерство художника-героя играет явно второстепенную роль. Здесь же главный персонаж – композитор, рассматриваемый как личность, чьи конфликты показаны типично человеческими, хотя и окрашенными, усиленными и облагороженными его талантом. <...> Другое дело, когда в центре внимания находится само произведение. Тогда художник изображается как его необходимый, единственный и неповторимый творец, поэтому имеет значение только его миссия. В таком случае появляется иная проблематика – следовательно, и форма должна быть иной, так как всё переносится на высший уровень, ибо истинный герой – это произведение, которое не может истекать кровью и имеет антаго-

¹ Основной литературный труд композитора, посвящённый данной проблематике, – «О музыкальной драме» (“Vom musikalischen Drama”, 1915) [9].

² Всего Пфизнером написано пять опер: «Бедный Генрих» (“Der arme Heinrich”, 1891–1893), «Роза из Сада любви» (“Die Rose vom Liebesgarten”, 1897–1900), «Рождественский Эльф» (“Das Christ-Elflein”, 1906, вторая редакция – 1917), «Палестрина» (“Palestrina”, 1909–1915) и «Сердце» (“Das Herz”, 1930–1931).

нистов иного рода. Соответственно, моя опера вполне могла бы называться “Месса Папы Марчелло”» [8, с. 8].

Сюжет оперы можно пересказать следующим образом. В Первом акте Силла, молодой ученик великого композитора-полифониста Палестрины, поёт собственную песню «в новейшем стиле». Он стремится к современной ему музыке и желает покинуть мастера, уехав во Флоренцию. Другой юноша – Игино – не только сын, но и ученик Палестрины. Он в отчаянии: отец впал в глубокую депрессию после смерти жены Лукреции.

Диалог Силлы и Игино прерывают Палестрина и кардинал Борромео. Как известно из легенды о композиторе, Папа Римский запретил многоголосную музыку и пожелал вернуть в практику одноголосный григорианский хорал. Об этом Палестрине рассказывает кардинал. Он просит маэстро создать мессу и доказать Папе возможности многоголосной музыки. Композитор отказывается, однако позже ему являются духи умерших мастеров, ангелы и призрак жены. На Палестрину нисходит озарение, и он пишет мессу.

Второй акт представляет картину Тридентского собора. Здесь раскрывается взаимная ненависть духовенства разных стран. Это мир, враждебный Палестрине.

Третий акт возвращает к фигуре композитора. Он арестован, однако его ученики обнаруживают нотные листы и собирают мессу, которую маэстро сочинил ночью. Палестрина обретает известность, а сам Папа провозглашает его «князем музыки». Силла покидает мастера и уезжает во Флоренцию. Игино же присоединяется к толпе, ликующей на улицах города и прославляющей Палестрину, «величайшего человека в Риме». Но композитору чужда

внешняя суета. Он смотрит на портрет Лукреции и тихо наигрывает на органе. Отдалённые крики «Ура, Палестрина!» всё ещё доносятся с улиц. Но, кажется, композитор их не слышит...

Конфликт миров в опусе Пфицнера раскрывается с помощью двух категорий: «старого» (Рим, «строгая» полифония; персонаж, отстаивающий консервативные позиции – Игино) и «нового» (Флоренция, Флорентийская камерата; Силла, стремящийся к «новой» музыке). Однако такая антиномия прослеживается не только на сюжетном уровне. Фигура Палестрины – композитора, жившего в переломное для искусства время, может быть соотнесена с категорией «старого» по временному признаку (XVI век, эпоха Возрождения). Тогда Пфицнер как автор, также принадлежащий к поворотному историческому периоду, расценивается с позиции «нового» (XX век, последователь романтизма).

Если же соотнести оперу Пфицнера с веком, в который она написана, то можно обнаружить и третий аспект взаимодействия «старого» и «нового». Пфицнер, придерживавшийся в своём начальном периоде творчества идей Вагнера, многими искусствоведами рассматривается как поздний романтик. Однако, несмотря на негативную реакцию Пфицнера на новые течения XX века³, в «Палестрине» очевидно присутствуют современные тенденции. Таким образом, можно провести третью параллель: Пфицнер как репрезентант категории «старого» в противовес музыкальному языку XX века – категории «нового».

Раскрытие проблемы, поставленной в основу статьи, следует начать с вопроса об обращении Пфицнера, немца-патриота, к итальянскому сюжету. Интересно, что, как указывает исследователь творчества

³ Свой критический взгляд Пфицнер изложил в статьях «Опасность футуризма» (“Futuristengefahr”, 1917) и «Новая эстетика музыкальной импотенции» (“Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz”, 1920).

Пфицнера Х.А. Стрекаловская, музыку «строгого» стиля композитор, «по его собственному признанию, считал безнадежно устаревшей для современного слушателя» [4, с. 128]. Можно предположить, что Пфицнер хотел отразить в опере противоречия своего времени, сохранив при этом вечные ценности. Конфликт между мировоззрением художника и многоголосием современного искусства требовал от Пфицнера своего рода опору в истории музыки, в качестве которой и была выбрана фигура Палестрины. Поэтому Пфицнер обращается к стилю эпохи Возрождения, что Манн оценил как «душевную склонность, духовный лад» [2, с. 375]. Писатель особенно выделял в произведении «архаические квинты и кварты, органые звуки и плагальные обороты» [там же, с. 374–375].

Действительно, квинта становится не только лейтинтервалом оперы, но и «знаком эпохи» Палестрины. Квинта *d–a* открывает оперу. Она же, но обратным, нисходящим движением *a–d* закрывает всё сочинение. На квинту опираются также лейтмотивы представителей категории «старого»: самого Палестрины и великих мастеров прошлого.

Другим важным средством в воссоздании эпохи Возрождения становится лейттональность всей оперы: *d-moll*. Она не только отмечает поворотные моменты в «Палестрине», но и обрамляет всё сочинение. Однако конструктивная функция лейттональности – не единственная. Характерен сам выбор – *d-moll*, семантика которого связана с воплощением трагического. С другой стороны, композитор отсылает к наиболее употребительному ладу средневековой модальности (*Protus authenticus*).

Наконец, одним из ведущих лейтмотивов оперы является тема «последнего камня» – определение, которое ей дал Томас Манн в ранее цитированной статье. Она имеет два варианта, различающиеся кадансами. Первый вариант – стилизованный «старинный» каданс, который будет встречаться в опере не раз, в том числе и отдельно от темы «последнего камня». Он ассоциируется с миром Палестрины. Второй вариант окончания темы – заключительный полный совершенный каданс. Оба варианта звучат друг за другом, репрезентируя основной конфликт оперы: противопоставление «старого» (фригийский каданс) и «нового» (полный совершенный каданс) миров.

Эта антитеза отражается ещё в одной паре – лейтмотивах Флоренции и Рима: оба впервые звучат в монологе Силлы. Общая тональность монолога – *C-dur*, а темы двух городов между собой тонально контрастны. Лейтмотив Флоренции звучит в тональности *H-dur*, диэзной и более «светлой» по традиционной семантике, лейтмотив Рима – в *Ges-dur*, бемольной, «тёмной» и глубокой⁴.

Мотивы «старого» и «нового» заявлены в опере с самого начала, ещё до появления как Игино, так и Палестрины. Контраст между ними на музыкальном уровне достигается, в первую очередь, благодаря противопоставлению лейтмотивов двух городов. Однако тональное различие, отмеченное ранее, не является единственным. Тема Флоренции (пример 1) состоит из мелодического ядра, которое представлено восклицательной интонацией нисходящей сексты в пунктирном ритме, дополненной «пробежками» шестнадцатыми длительностями. Темброво она связана

⁴ *Ges-dur* и *H-dur* являются тональностями первой степени родства (если заменить *Ges-dur* на *Fis-dur* или *H-dur* на *Ces-dur* соответственно). Однако Пфицнеру было важно подчеркнуть различие лейтмотивов, при этом не используя резких тональных сопоставлений. Следовательно, контраст между лейтмотивами в гармоническом плане осуществлён, в первую очередь, с помощью нотации.

с кларнетом – ярким, выразительно звучащим инструментом. Именно кларнет⁵ будет одним из элементов в комплексе темы самого Силлы.

На фактуру стоит обратить особое внимание. Тема Флоренции, будучи связанной с передачей «нового» стиля, виртуозна и может вызвать ассоциации с итальянским оперным *bel canto*. Тема сопровождается аккомпанементом в партиях других духовых и струнных инструментов. В свою очередь, для темы Рима (пример 2) характерна аккордовая фактура с переплетающимися друг с другом мелодическими линиями. Следовательно, контраст между темами заложен и в явном противопоставлении гомофонного и полифонического изложения.

Следующая антиномия, возникающая в опере, связана с противопоставлением двух персонажей: Игино и Силлы. Музыкальной характеристикой последнего является его песня в начале I акта «в современном стиле»⁶. Её характеризует чёткая

Пример № 1.

Тема Флоренции (Акт I)



Пример № 2.

Тема Рима (Акт I)



функциональность и простота гармонии, отсутствие полифонических элементов, ясное разграничение фактуры на мелодию и аккомпанемент. Да и сам жанр песни – в условиях господствовавшей в Риме полифонии – воспринимается довольно «неакадемично».

Образ меланхоличного Игино совершенно иной. Сравнение между этими персонажами можно показать в таблице 1.

Третий уровень взаимодействия «старого» и «нового» включает в себя вопрос о параллели между Пфицнером и его эпохой – XX веком. Композитор в своём творчестве сохранял приверженность наследию прошлого. К ряду новых явлений

Таблица 1

Параметр	Игино	Силла
Тональный	Преобладание бемольных тональностей (связь с темой Рима)	Преобладание диэзных тональностей (связь с темой Флоренции)
Интонационный	Преобладание нисходящего движения	Преобладание восходящего движения
Фактурный	Обилие подголосочной полифонии	Чёткая дифференциация на мелодию и аккомпанемент
Тембровый	Струнные инструменты	Деревянные духовые инструменты, доминирует кларнет
Ритмический	Крупные длительности, равномерность	Мелкие длительности, прихотливость ритма
Жанровые истоки	Вокальные	Инструментальные

⁵ Конфликт между «старым» и «новым» можно провести и на уровне тембров. Так, кларнет, звучащий в теме Флоренции и являющийся лейттембром Силлы – исторически самый «юный» инструмент в группе деревянных духовых. На другом полюсе – флейта, доминирующая в теме «последнего камня», инструмент более «архаичный».

⁶ Так называет её сам Силла, обращаясь к Игино: “Mir liegt’s schon lange auf, dass ich dir spiel ein Liedchen in dem allerneusten Stil. Hör’ zu!” [«Я давно мечтаю сыграть тебе песенку в современном стиле. Слушай!»].

он относился с презрением. Пфицнер усматривал опасности для немецкой музыки в джазе (проявление «американизма») и додекафонии.

Добавим, что творчество Пфицнера воспринималось современниками как некая «борьба» со всем новым. Однако обращает на себя внимание финал оперы: Пфицнер так и не даёт окончательного ответа на вопрос о будущем музыки. Палестрина узнаёт об отъезде Силлы во Флоренцию с целью обучения новому стилю. Старый мастер относится к этому с пониманием и не препятствует увлечению юноши. Палестрина заключает: «Юность стремится к юности».

Этот пассаж, с одной стороны, воспринимается как некая снисходительность умудрённого жизнью человека к новым тенденциям. Пессимизм же, пронизывающий оперу, может быть трактован не только с точки зрения отвержения Пфицнером музыкальных новаций. Не стоит забывать, что дата создания оперы укладывается в период *fin de siècle* («конец времени»). О том, как ощущалось это время, можно судить по высказыванию социолога М. Нордау: «Целый период истории, видимо, подходит к концу, и начинается новый. И все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днём не видно связующего звена» [3, с. 26]. У немецкого философа О. Шпенглера встречаем сходную трактовку современного искусства: «...музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля – есть бессилие и ложь» [6, с. 384]. Те же идеи обнаруживаются в критических трудах Пфицнера⁷.

И всё же, несмотря на отношение Пфицнера к новациям в искусстве XX века,

в его творчестве прослеживаются тенденции, характеризующиеся категорией «нового»: усиление конструктивного начала – возврат к традиции «старой» полифонии. Данную черту можно объяснить уже тем, что композитор обращается к фигуре Палестрины – великого полифониста. Однако в опере есть фрагмент – кульминационный момент хора старых мастеров, который построен на разных полифонических техниках. Автор подчёркивает здесь связь со «строгим» стилем: в основе лежит один из лейтмотивов, связанный с образом старых мастеров – протянутые ноты, напоминающие *cantus firmus* и кварто-квинтовая интонационная основа.

Одновременно обнаруживается другой интересный факт: здесь же при объединении всех вариантов темы по горизонтали получается 12-тоновая последовательность. Это отсылает к тенденциям, присущим музыке начала XX века. Находим важное суждение по этому поводу у Ю.Н. Холопова: «Музыка рубежа XIX–XX веков изобилует примерами, пронизывающими подход музыкального мышления к некоей критической границе, возле которой возникает проблема осуществимости музыкальной формы средствами расширенной тональности» [5, с. 35]. Эту критическую границу Холопов характеризует как «тональный порог», связанный с тем, что взаимосоотнесённости гармонии и формы в сочинениях указанного рубежа столетий уже не наблюдается.

Вряд ли стоит полагать, что Пфицнер намеренно использовал подобные варианты темы, чтобы добиться наличия всех двенадцати тонов по горизонтали. Однако его стремление к строению формы не на основе гармонической логики, а через применение полифонических приёмов

⁷ Очевидны следующие аналогии: «бессилие» (Нордау) – «музыкальная импотенция» (Пфицнер); «закат Европы» (Шпенглер) – «закат искусства» (Пфицнер).

привело к 12-тоновости. Да и в самой теме мастеров, на основе которой происходит развитие, есть к этому предпосылки: она

состоит из пяти неповторяющихся звуков, среди которых обнаруживаются два варианта f (f и fis) и c (c и cis):

Пример № 3.

Тема мастеров
(раздел «Издалека глядим мы на тебя», I Акт)



Наконец, ещё один важный факт: Пфицнер воссоздаёт не только «произведение в произведении» (конец I акта – сочинение Палестриной «Мессы Папы Марчелло»), но и «текст в тексте», вводя в оперу цитаты итальянского мастера.

На основании анализа музыкальной ткани оперы «Палестрина» можно сделать следующие выводы. Три уровня взаимодействия конфликтных сфер (строгая полифония и музыка Флорентийской камераты; стиль эпохи Возрождения в условиях жанра музыкальной драмы; Пфицнер и XX век) наиболее ярко репрезентируются с помощью звуковысотных средств. Из них именно гармония, с одной стороны, даёт Пфицнеру возможность обозначить во всей музыке оперы три стиля (Возрождение, романтизм и новые тенденции XX столетия), в каждом из которых есть свои характерные «знаки».

С другой стороны, гармония не только «изображает» тот или иной стиль, но и привносит в произведение целостность. Таким образом, гармонию следует понимать, как «метасистему», иерархические уровни которой М.В. Городилова представляет в виде триады: подсистема – система – метасистема [1, с. 7].

На первом, подсистемном, уровне гармония описывается как моноструктура, состоящая из единиц – тонов, интервалов, аккордов, звукорядов и т. д. Каждая пара «старого» и «нового» в опере Пфицнера имеет свой набор элементов: например, квинта становится «знаком» эпохи Возрождения;

благодаря лаконичности этот «знак» чётко дифференцируется и узнаётся.

Второй уровень обеспечивает взаимодействие трёх гармонических «зон» оперы, связи которых раскрываются через композиционно-драматургические характеристики. Действительно, в «Палестрине» есть чёткая логика экспозиции и развития каждой пары «старого» и «нового». что и создаёт общую драматургию сочинения.

На третьем, метасистемном, уровне каждая гармоническая «зона» становится не только «знаком», но и конкретным художественным образом. Представленные сначала как дискретные единицы, все три пары «старого» и «нового» на уровне метасистемы начинают объединяться и выстраиваться в единую смысловую цепочку. Так возникают параллели, изначально, казалось бы, «зашифрованные» в опере: между Палестриной и самим Пфицнером, Флорентийской камератой и новыми течениями XX века, духовенством и современным Пфицнеру обществом и т. д. Эти ассоциации привносят в оперу немецкого композитора глубинный смысл, выраженный через «разговор» трёх эпох – Возрождения, романтизма и XX века.

Безусловно, Пфицнер понимал, что происходящие события «Палестрины» в действительности происходили «куда „менее легендарно и значительно более трезво“» (цит. по: [7, с. 82]). Однако, как отмечает исследователь творчества Пфицнера Э. Липпольд, сложившаяся «музыкальная легенда» представлялась композитору «ве-

ликой драматической концепцией и, кроме того, художественно-философской мыслью, которая ещё не была выражена ни в одном художественном произведении» [там же]. Идея того, что настоящее великое сочинение возникает «из метафизических глубин», находит своё отражение в словах А. Шопенгауэра, которые Пфицнер цитирует в предисловии к партитуре «Палестрины»:

«Той чистой, интеллектуальной жизни индивида соответствует жизнь всего человечества, реальное существование кото-

рого также заключается в воле. Эта чистая, интеллектуальная жизнь человека состоит в его прогрессивном познании наук и в совершенствовании искусств, которые медленно тянутся из поколения в поколение. Эта интеллектуальная жизнь, как эфир или аромат, возникающий из брожения, парит над мирской суетой, фактической реальной жизнью народов, управляемой волей – и рядом с мировой историей идёт невинная и не запятнанная кровью история философии, науки и искусства»⁸.

ЛИТЕРАТУРА

1. Городилова М.В. Звуковысотная организация в условиях стилевых взаимодействий: на примере произведений отечественных композиторов 70–80-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 20 с.
2. Манн Т. Размышления аполитичного / перев. с нем. Е.В. Шукшиной. М.: АСТ, 2015. 544 с.
3. Нордау М. Вырождение / перев. с нем., предисл. Р.И. Сементковского. М.: Республика, 1995. 400 с.
4. Стрекаловская Х.А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферручо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998. 275 с.
5. Холопов Ю.Н. Кто изобрёл двенадцатитоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. трудов Института им. Гнесиных. М., 1983. С. 34–58.
6. Шпенглер О. Закат Европы / перев. с нем. Н.Ф. Гарелина. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
7. Lippold E. Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas: Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität. Freiburg i.Br., 1996. 141 s.
8. Pfitzner H. Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr // Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft 19. München, 1967. S. 5–10.
9. Pfitzner H. Vom musikalischen Drama. München, Leipzig: Süddeutsche Monatshefte, 1920. 264 s.
10. Williamson J. The Music of Hans Pfitzner. Oxford: Clarendon Press, 1992. 408 p.

Об авторе:

Пыжьянова Анастасия Геннадьевна, аспирант кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620014, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0009-0008-8933-4643**, mehontsevaanastasia@yandex.ru

REFERENCES

1. Gorodilova M.V. *Zvukovysotnaya organizatsiya v usloviyakh stilevykh vzaimodeystviy: na primere proizvedeniy otechestvennykh kompozitorov 70–80-kh godov: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [High-Pitched Organization in the Conditions of Stylistic Interactions: on the example of the works of domestic composers 70–80s years: author's abstract of the dissertation ... candidate of art studies]. Moscow, 1995. 20 p.

⁸ Pfitzner, Hans. "Palestrina". *Musikalische Legende in drei Akten, Studien-Partitur*, Mainz 1963, S. 1.



on the example of the works of Russian composers of the 70s and 80s: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1995. 20 p.

2. Mann T. *Razmyshleniya apolitichnogo* [Reflections of an Apolitical Man]. Translation from German by E.V. Shukshina. Moscow: AST, 2015. 544 p.

3. Nordau M. *Vyrozhdenie* [Degeneration]. Translation from German, foreword by R.I. Sementkovsky. Moscow: Respublika, 1995. 400 p.

4. Strekalovskaya Kh.A. *Postromanticheskie dialogi s romantizmom: Ferruccio Buzoni, Hans Pfitzner, Arnol'd Shenberg v dialoge s Rikhardom Vagnerom: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Post-Romantic Dialogues with Romanticism: Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner, Arnold Schoenberg in dialogue with Richard Wagner: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1998. 275 p.

5. Kholopov Yu.N. Kto izobrel dvenadtsatitonoveryu tekhniku [Who Invented the Twelve-Tone Technique]. *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret' XX veka: sbornik trudov Instituta imeni Gnesinykh* [Problems of the History of Austro-German Music. The first third of the XX century: collection of works of the Gnessin Institute]. Moscow, 1983, pp. 34–58.

6. Shpengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Translated from German by N.F. Garelin. Novosibirsk: Nauka, 1993. 592 p.

7. Lippold E. *Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas: Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität. Freiburg i. Br.*, 1996. 141 s.

8. Pfitzner H. Der zweite Akt Palestrina: Ein Vermächtnis und eine Abwehr. *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* 19. München, 1967. S. 5–10.

9. Pfitzner H. *Vom musikalischen Drama*. München, Leipzig: Süddeutsche Monatshefte, 1920. 264 s.

10. Williamson J. *The Music of Hans Pfitzner*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 408 p.

About the author:

Anastasiya G. Pyzhianova, Postgraduate student at the Theory of Music Department, Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0009-0008-8933-4643**, mehontsevaanastasia@yandex.ru





К.Г. ПАНТЕЛИДИС

Государственное музыкальное училище, г. Салоники, Греция
ORCID: 0009-0006-4175-4492

Концерт для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке: к вопросу интерпретации содержания

В статье представлен анализ фортепианного концерта Альфреда Шнитке. Строго следуя партитуре, автор статьи ставит цель раскрыть творческий замысел и художественные задачи Альфреда Шнитке, наделяя звуковые структуры нотного текста художественно-философскими характеристиками и предлагая читателю своё сюжетно-образное понимание музыки. Анализ концерта переплетается с литературно-художественным описанием музыкальных тем и событий, создавая тем самым живое впечатление от музыки Шнитке. Автор статьи отмечает связи музыки композитора-авангардиста с традициями прошлого, а также указывает на проявления полистилистики. В последовательной композиционной характеристике концерта рассматриваются музыкальная форма, гармония, тембровые особенности, фактура и, в целом, стилистика произведения. Автор, изучая движение музыки от начала концерта и до его завершения, выстраивает определённую образную драматургию произведения; более детально останавливается на особенно важных моментах, интерпретируя их через призму композиторского мышления Шнитке.

Ключевые слова: Шнитке, полистилистика, фортепианный концерт, музыкальный анализ, авангард, додекафония, коллаж.

Для цитирования / For citation: Пантелидис К.Г. Концерт для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке: к вопросу интерпретации содержания // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 58–73. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.058-073. EDN: DYQMYY.

KONSTANTIN G. PANTELIDIS

State Conservatory of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece
ORCID: 0009-0006-4175-4492

Concerto for Piano and Strings by Alfred Schnittke: On Interpreting the Content

The article analyses Alfred Schnittke's piano concerto. Strictly following the score, the author of the article aims to reveal the creative idea and artistic tasks of Alfred Schnittke, endowing the sound structures of the musical text with artistic and philosophical characteristics and offering the reader his story-figurative understanding of music. The analysis of the concert is intertwined with the literary and artistic description of musical themes and events, thereby creating a vivid impression of Schnittke's music. The author of the article notes the connections of the avant-garde composer's music with the traditions of the



past, and also points to the manifestations of polystylistics. In the consistent compositional characteristics of the concert, the musical form, harmony, timbre features, texture and, in general, the stylistics of the work are considered. The author, studying the movement of music from the beginning of the concert to its completion, builds a certain imaginative dramaturgy of the work; he dwells in more detail on particularly important points, interpreting them through the prism of Schnittke's compositional thinking.

Keywords: Schnittke, polystylism, piano concerto, musical analysis, avant-garde, dodecaphony, collage.

Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) Альфреда Шнитке – одно из самых известных произведений композитора. Исполненный впервые Владимиром Крайневым, пианистом, которому посвящено произведение, концерт со временем приобрёл популярность и у исполнителей, и у слушателей – ценителей новаторского искусства.

В данной статье попытаемся проделать совместный путь с «главным героем» произведения, проследить за его судьбой и «воссоздать» этот путь посредством музыкального анализа с эмоциональными и художественными комментариями. Сам автор, в письме-аннотации к концерту, прибегает к художественной передаче содержания, используя такие фразы, как «солнечный свет» или «грозовые облака» и другие [2, с. 104]. Абстрактное описание автором музыкальных событий своего произведения даёт и нам простор для захватывающего исследования и смысловой интерпретации музыкально-философской ипостаси концерта.

В данном исследовании осуществляется опора на анализ Концерта для фортепиано и струнных А. Шнитке, представленный в статье российской пианистки и педагога Р. Эфендиевой [1, с. 144–151]. При этом он существенно дополнен новыми подходами и более свободными художественными описаниями. Если анализ Р. Эфен-

диевой ставит проблему интерпретации и обращён в большей степени к исполнителям, то в задачу данной статьи входит понимание музыкального мышления автора произведения, а отсюда – стремление объяснить элементы и технические приёмы концерта на уровне содержания. Кроме этого, в статье акцентируется внимание на сочетании в произведении новаторских приёмов с классическими традициями, а также на выявлении признаков полистилистики¹ – главного «крёстного детища» композитора.

Вначале обратим внимание на форму концерта – композитор развивает основной тематический материал, а с ним и общую драматургию произведения в технике вариаций, но при этом придерживается и характерных элементов основных разделов сонатной формы.

В полной тишине нерешительно, как бы сомневаясь, начинает звучать фортепиано. Переменность музыкального размера усиливает ощущение неуверенности. Уже в сольном вступлении инструмента представлены все основные музыкально-тематические элементы концерта. Первый – это легкоузнаваемый, *форшлаговый терцовый мотив* аккордовой последовательности, выстраивающей фундамент главной гармонической структуры концерта. Второй важный элемент – *пульсация верхнего голоса*, с завершающим её *полутоновым мо-*

¹ Термин «полистилистика» предложен именно А. Шнитке в его статьях и докладах о наблюдении стилистических сдвигов и тенденций в музыке второй половины XX века.

тивом, в интерпретации Р. Эфендиевой – «настойчивая мысль, требующая ответа, но завершающаяся вопросительно» [1, с. 145]. Вышеупомянутые музыкально-тематические элементы развиваются на протяжении всего концерта, определяя его драматургию. Мелодико-гармонический материал, используемый А. Шнитке в сольном вступлении фортепиано, его экспонирование и вектор развития указывают на классический подход композитора при сочинении. Это нетрудно проследить в мелодическом движении мотивов, являющихся важным строительным материалом произведения (уже само наличие узнаваемых мотивов указывает на традиционное мышление автора), в аккордах, строящихся на структурах мажорных и минорных тональностей и других классических приёмах. Вступление концерта – это его резюме, обобщение всех музыкальных событий, с которыми в дальнейшем, на протяжении всего произведения, будет соприкасаться слушатель, а также герой музыкального повествования.

Мажорные и минорные трезвучия медленно хроматически движутся вниз (т. 1). Элемент, который невозможно не заметить, – терцовый мотив нисходящих и восходящих форшлагов, выстраивающих начальные аккорды концерта; его звучание подобно некоему таинственному зову (пример 1). Из последнего аккорда (т. 8) освобождается верхний звук – *d* (ц. 1) и начинает настойчиво пульсировать, как бы пытаясь добраться до какой-то важной информации. Семя этой информации появляется спустя три такта (ц. 1, т. 4), это – центральный и самый узнаваемый

Пример № 1.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, т. 1 – 14



(за исключением терцового мотива с мелизматическим зовом форшлагов) мелодический мотив концерта.

Наблюдая за пульсацией верхнего голоса и за конечным полутоновым мотивом, образовавшимся из этой пульсации, можно провести параллели, перекинуть мосты к музыкальному языку В.А. Моцарта. Полутоновый мотив весьма ощутимо напоминает мотивы австрийского композитора, встречающиеся почти во всех его произведениях, от фортепианных сонат до симфоний². Использование композитором легкоузнаваемого «моцартовского» мотива не случайно. Он рождается из поисков через настойчивый повтор одного звука. Неуверенное пульсирование исполняется свободно, почти как импровизация, фантазия. Такую же функцию осуществляет пульсирование этой же ноты (*d*) в известной фортепианной «Фантазии» *d*-moll К. 397 В.А. Моцарта (см. т. 20 звук *e* и т. 35 звук *d*). Родственность этих фраз очевидна: пульсирующий верхний голос и широко развёрнутый бас (октавы и децимы соответственно). Шнитке в фортепианном вступлении концерта использует приём аллюзии, осознанно перекликаясь с Моцартом через отзвуки его «Фантазии» и общие узнавае-

² Речь идёт о мелодических мотивах из трёх нот, где вторая и третья – мелодически одинаковы (напр., *e-d-d*), а первая совершает тоновое или полутоновое (нисходящее или восходящее) движение ко второй. Классический пример – основной мотив главной темы Симфонии № 40, соль минор, К. 550 В.А. Моцарта.



мые мотивы музыкального языка венского классика. Безусловно, этот тонкий намёк на музыку другой эпохи является одним из приёмов полистилистики Шнитке.

После сольного вступления следует главная тема в партии фортепиано (ц. 3). Сопровождаемая оркестровым звучанием, она формируется из тематической последовательности аккордов вступления – лейт-гармонии концерта, вырисовывая первую вариацию (пример 2).

Фактура изложения фортепианной партии свидетельствует о приверженности композитора к классической музыкальной традиции, однако, как метко замечает Р. Эфендиева, звучание оркестра напоминает, что «действие концерта происходит именно в XX веке, что главный герой сочинения – наш современник» [1, с. 146].

Во время фортепианного звучания первой вариации струнные постепенно вырисовывают кластер. Он, подобно сталактиту, образовывается сверху вниз и, следуя фортепианной вариации, каждые два такта прибавляет новый звук, совпадающий с первым звуком каждого нового фортепианного аккорда³. Поскольку фортепианная вариация полностью основывается на гармонии вступления, то и кластер спроектирован на этой же гармонии – основной гармонии концерта. Не-

сколькими тактами позже (от ц. 4) звуки кластера, обретая «независимость», начинают двигаться, наполняя пространство остальными аккордовыми ступенями лейтгармонии. Возможно, гармоническая основа кластера этой атональной звуковой массы также является проявлением полистилистики.

Как в фортепианном вступлении, так и в первой вариации нетрудно обнаружить переключку с Моцартом. Изначально на эту мысль наводит расклад аккордов по типу альбертиевых басов, часто применяемых австрийским композитором. После синкопированной мажорно-минорной темы (ц. 5), сопровождаемой оркестровой пульсацией аккордов основной гармонии (с некоторым запозданием при смене аккордов), слышен узнаваемый полутоновый «моцартовский» мотив (ц. 5, т. 6). Вспомнив, что Шнитке неоднократно «общается» с Моцартом (об этом свидетельствуют каденции Шнитке для разных концертов Моцарта, серия произведений *MozArt* и *Moz-Art ala Haydn*, а также использование характерных моцартовских штрихов), понимаем, что и в рассматриваемом концерте эти мосты не случайны: венский классик имел особое место в душе и сердце Шнитке. Такие лёгкие намёки на отзвуки классицизма направлены на единение эпох, а это и явля-

Пример № 2.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 3

ется проявлением полистилистики композитора.

После резкого звучания кластеров, синкоп и неясности мажорно-минора как очищение появляется хорал (ц. 6) – значимый тематический материал, который ощутимо повлияет на драматургию концерта (пример 3).

³ Под аккордами подразумевается их разложенный вид, гармония, выраженная по типу альбертиевых басов.

Пример № 3.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано
и струнного оркестра, ц. 6

Несмотря на чистоту диатонического C-dur в оркестровом звучании и возникающее ощущение торжества жизни, по диссонансам фортепианных аккордов понимаем, что цель ещё не достигнута и разрядка напряжения мнима. Величественность, медленное движение, длинные окончания музыкальных фраз (подобно ферматам в старых хорах) и общее сходство с хорами старинных времён демонстрируют желание автора применить хорал с той же функциональностью, с которой их использовали в прошлом. Религиозный характер музыки, молитвенность и чистота, искомое искупление, спасение – есть содержание этой части. Лишь фортепианные диссонансы (перевоплощение полутонного «моцартовского» мотива) напоминают, что поиск истины ещё не завершён.

Следующая часть (ц. 7) является связующим блоком с очередной вари-

ацией. Даже визуально музыкальный текст отличается от остальной партитуры: он походит на музыку, написанную в серийных техниках (пример 4).

При анализе содержания данного эпизода наши догадки подтверждаются. В этой части Шнитке использует додекафонную серию:

*cis-e-dis-fis-eis-gis-d-
h-c-a-b-g.*

Двенадцать разных звуков разворачиваются в мелодических линиях, которые видны в партиях первых скрипок и виолончелей.

Начинаясь в одном регистре, обе линии отдаляются друг от друга в противоположном, как бы зеркальном, движении. После «чистых, прозрачных» трезвучий и возвышенного света хора такая часть, как эта, необходима, чтобы вернуть слушателя на поле реальных событий. После вновь обретенного настоящего небольшой додекафонный эпизод струнных вливается в уже знакомую нам синкопическую мажорно-минорную тему. Проводимая в оркестре она сопровождается усиленной фортепи-

Пример № 4.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано
и струнного оркестра, ц. 7



анной пульсацией из моцартовской «Фантазии». Теперь эта пульсация более решительна и требовательна (ц. 7, т. 5). Былое робкое звучание пульсации во вступлении концерта здесь приобретает аккордовую мощь, силу и напористость кластеров.

Начало следующей вариации (ц. 8) знаменуется оркестровой микрохроматикой и мелодико-гармоническими тематическими элементами у солирующего инструмента. Полиритмия фортепиано и четвертитоновые скольжения струнных погружают героя, а вместе с ним и слушателя, в похожее на невесомость состояние, где нет стабильности, нет чётких опор. Микрохроматический мотив, состоящий из четырёх нот, вращаясь вокруг центрального звука, подобен группетто. Этот мотив посредством разных ритмических вариантов (квартоли четвертных, восьмые, триоли восьмых и др.) плетёт тонкое, мягкое звуковое кружево, окутывающее основную фортепианную тему (точнее её вторую вариацию). Эта вариация является интересным примером гармонического канона. Лейтгармония концерта (гармония главной темы) представлена в партиях обеих рук с отклонением в одну гармоническую единицу⁴. В то время как в правой руке звучит первый аккорд лейтгармонии – трезвучие *c-moll*, в левой руке наблюдаем второй аккорд лейтгармонии – трезвучие *ces-dur* (ц. 8). Такая забегающая вперёд (или, наоборот, запаздывающая) смена аккордов создаёт картину гармонического канона.

Ритмическая структура фортепианной части однородна на всём протяжении вариации. В правой руке разворачивается последовательность аккордов в виде арпеджио триолей, а в левой, как бы сдерживая их волнение и отсылая слушателя к классицизму, – аккорды, проводимые спокойным движением восьмых в виде альбертиевых басов. Спокойная полиритмия фортепиано сопровождается деликатной, но при этом расшатывающей микрохроматикой струнных. Использование тихой динамики (от *mezzo piano* до *piano*) производит ощущение ожидания важного события – побочной партии. Триоли восьмых перемещаются в партию левой руки, и начинается «ноктюрн» (ц. 9). (Пример 5).

Пример № 5.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 9

⁴ Под гармонической единицей подразумевается музыкальный фрагмент (часть музыкального текста), общее количество звуков которого принадлежит одному аккорду классической гармонии, то есть имеется в виду расширенное понятие аккорда как гармонической области.

Медленная и спокойная побочная тема фактурой фортепианного сопровождения, а также начинающейся с длинной ноты мелодией, действительно, создаёт картину шопеновского ноктюрна. Мелодия – нисходящий полутоновый мотив, возможно, происходит от «моцартовского» полутонового мотива в зеркальном проведении. Тишина и спокойствие ассоциируются с отдыхом героя на половине пути. Лишь скользкая хроматика струнных отображает его внутреннюю тревогу. Два больших предложения (здесь стоит заметить, что Шнитке для формирования темы выбирает классический восьмитактовый период с двумя предложениями по четыре такта) завершаются небольшими сольными фортепианными каденциями, похожими на импровизацию (ц. 9, т. 9). В обоих случаях эти каденции оканчиваются пульсирующим мотивом в верхнем голосе (пульсация моцартовской «Фантазии»), а вот полутоновый «моцартовский» мотив, немного видоизменённый, с добавлением ещё одной ноты, выходит за пределы начального интервала секунды и, приобретая форму трихорда, звучит вопросом (ц. 9, т. 11–12).

Неуверенной вопросительной интонацией фортепиано завершается первая большая часть концерта – экспозиция. Представив главную тему в виде двух вариаций (со связующей частью между ними – хоралом и додекафонным эпизодом) и побочную тему (ноктюрн), первая часть произведения имеет все признаки экспозиции классической сонаты.

Разработка (ц. 11) – следующая и самая захватывающая часть концерта – начинается на хроматическом оstinato фоне контрабасов (пример 6).

Пример № 6.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 11

Мягкий звуковой пласт содрогается от пронзительных скрипичных «взвизгиваний» – мотивов, оканчивающихся трелями. Эти мотивы не новы, они известны по второй вариации; это – группетто в ритмических уменьшениях. Быстрый темп и сильные акценты *sforzando* изменили характер мотива. Былая неуверенность и шаткость здесь сменяются пронзительной энергией и решительностью.

В этой части можно говорить о развитии материала из сольного фортепианного вступления. В резких форшлагах первых скрипок узнаётся первый мотив концерта, мотив терций из вступления. Аккорды, выстраивающиеся из мотива с форшлагами, в этот раз имеют восходящую направленность. Пульсация моцартовской «Фантазии», а также видоизменённый полутоновый мотив австрийского «собеседника» Шнитке представлены в *pizzicato* первых скрипок (ц. 12). Таинственное *ostinato* контрабасов, «взвизгивания» скрипок и резкость пульсирующего *pizzicato* способствуют накоплению некой безудержной энергии, которая после молниеносного и стремительного трёхтактового сольного фортепианного перехода



разряжается взрывом рождения нового цикла вариаций на начальный тематический материал.

Прежде чем заняться рассмотрением очередной вариации, стоит обратить внимание на следующий любопытный элемент. Полутоновые движения *ostinato* контрабасов вращаются вокруг звука *e*. В частности, одна из двух нот, составляющих возникающие двухголосные вертикальные созвучия в партиях контрабасов, – это вышеупомянутый звук *e*. Настойчивость на одном конкретном звуке, тем более в басу, создаёт впечатление органного пункта, педали. Постепенное накопление звукового напряжения, а также сильное желание его разрешить наводят на мысль, что мы имеем дело с органным пунктом на доминанте. Действительно, желаемый звук *a* (ожидаемая тоника) появляется как нота баса в партии левой руки фортепиано и в партиях виолончелей и контрабасов при начале новой вариации. Очевидная связь доминанты / тоники, в её расширенной трактовке, является ещё одним доказательством того, что Шнитке, при всём новаторстве своей музыкальной мысли, не отходит от классических традиций и постоянно прибегает к ним, оснащает современной «амуницией», и это часто является элементом глубинной полистилистики, не всегда заметной при поверхностном восприятии.

Новая вариация врывается стремительно (ц. 13). Это самая динамичная, полная напряжения часть произведения. Быстрый темп, мощная динамика и стремительный звуковой поток полностью изменяют характер всех основных элементов концерта. Вариация развивается посредством звуковых слоёв. Фортепиано и струнные исполняют в разных видах аккорды главной гармонической последовательности. Возможно, слово «последова-

тельность» здесь неточно, поскольку аккорды (в виде арпеджио или скользящих *glissando* и т. д.) звучат одновременно. У каждого инструмента свой аккорд. Слушатель получает всю тематическую гармонию сразу. Можно сказать, что Шнитке таким аллегорическим приёмом превращает музыку из искусства, развивающегося во времени, в искусство изобразительное, где объект воспринимается одномоментно. Данная вариация является звуковой картиной, где объединяются и отождествляются понятия «слышать» и «видеть».

По мере продвижения плотного гармонического пласта, в партии фортепиано слышны «всплески» терцового форшлагового мотива (ц. 15), знакомого слушателю из вступления к экспозиции. Под влиянием динамичности вариации мотив звучит ярко, с уверенностью истины. После каждого из двух проведений этого мотива следуют энергичные толчки фортепианной токкаты, возможно, также возникшие из этого же мотива. Более отрывисто и резко этот мотив появляется в аккордном исполнении на скрипках (ц. 16).

Стремительность и динамичность поиска решения начального вопроса достигает кульминации при возрождении хорала. Заключительная часть этой вариации – блестящий пример мастерства Шнитке как виртуоза по коллажу. Хорал возникает из смешения тематических элементов (ц. 17). Эту удивительную звуковую аппликацию стоит рассмотреть подробно. Прежде всего, заметим, что гармония развивается в двух направлениях – горизонтально и вертикально (пример 7).

По горизонтали наблюдаем, как лейт-гармония концерта постепенно раскрывается на протяжении четырёх двухтактовых фраз в партии первых скрипок, одновременно же внутри каждой фразы гармоническая цепочка завершается вертикально

Пример № 7.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано
и струнного оркестра, ц. 17

остальными струнными. В пульсирующих триолях и трёхступенных мотивах (*c-d-es* или *ces-des-es* и т. д.) узнаём элемент моцартовской «Фантазии» и видоизменённый полутоновый мотив австрийского композитора соответственно. «Моцартовский» мотив, удлинённый до мелодического оборота из трёх звуков, создаёт намёк на появление хора, тема которого также строится на трёхступенных мотивах. Рождаясь в сильном звуковом напоре, она излагается в форме канона. Тематическая пангармония растворяется в ярких звуковых лучах светлой, прозрачной диатоники *C-dur* (ц. 18).

После напряжённого напора вариационно-токатты требуется акустическая разрядка и успокоение. Шнитке пытается достичь расслабления двумя эпизодами в жанре «лёгкой музыки»: один в стиле джазовой импровизации, или, по словам композитора, «блюзового кошмара» [2, с. 104] и второй – “tempo di Valse”. Использование «лёгких» жанров не противоречит высоким идеям композитора и героя концерта, ведь всё это – неотъемлемая часть повседневной человеческой жизни. Кроме того, Шнитке неоднократно высказывался о так называемых жанрах субкультуры (к которой он отчасти относил и работу в кино) как о полноценной составляющей

своего творческого мышления и части «единого музыкального мира» [7, с. 91]. В этом стиле массовой музыки сформируется следующая вариация.

Медленное *pizzicato* контрабасов и свободный ритм фортепиано – *molto rubato*, размер 4/4, который не отображает своей роли, устранившись разнообра-

зием ритмических делений на триоли, квинтоли и т. д., создают впечатление джазовой импровизации (ц. 19). На спокойном фоне джазового повествования робко проявляется новая вариация (ц. 21). Деликатное *pizzicato* скрипок постепенно вырисовывает узнаваемую гармонию главной темы. Спокойствие музыки нарушается лишь вскрикивающими мотивами группетто, сначала вторых скрипок, затем альтов и виолончелей.

В следующем эпизоде, “tempo di Valse” (ц. 23), представлены все тематические элементы произведения. Здесь встречаем и форшлаговый терцовый мотив, и додекафонную серию, и аккорды лейтгармонии, и пульсирующий мотив с вопросительным трёхступенным ходом, и даже отголоски хора и ноктюрна. На «сцене» – все главные герои концерта. Их совместное появление с множеством одновременных диалогов, разногласий, а также обилие информации и нарастающее напряжение делают эту часть одним из самых ярких эпизодов произведения, хотя и написанного в жанре «лёгкого» вальса.

Параллельно со звучанием форшлагового терцового мотива (несколько обыденного и забавного по смысловому наполнению в этом месте, лишённого мелан-



холической утончённости своего первого появления) партия левой руки тяжёлыми октавами (ц. 23) образует другую тему. Анализируя басовые ноты, легко узнать серию из двенадцати звуков, составлявших тему из додекафонного эпизода экспозиции (пример 8).

Пример № 8.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 23



Это второе появление данной темы, но и здесь она спрятана, «загримирована» под роль баса (полностью тема, открытая и ясная, прозвучит только в самом конце произведения). Додекафонная серия продолжает звучать у струнных (ц. 25). Её пунктирный ритм указывает на приобретённую схожесть с начальным форшлаговым мотивом. Стоит также обратить внимание и на параллельное проведение додекафонной серии (виолончели и контрабасы) и её зеркального отображения (скрипки). Освобождённая от резкого характера пунктирного ритма, в виде мелодической линии додекафонная серия также представлена у альтов (ц. 27). В это же время в ломаных арпеджио восьмых у фортепиано узнаём главную тему концерта (точнее её вариацию); своей фактурой партия правой руки напоминает первую вариацию.

В этом месте Шнитке, прибегая к коллажному мышлению, вводит ещё одну тему. Наблюдая за мелодической линией первых скрипок (ц. 27), в длинных заливочных нотах, исполняемых трелями

и оканчивающихся скромными нисходящими полутоновыми скольжениями восьмых, нетрудно узнать мотив побочной партии. После большого перерыва вновь звучит ноктюрн, и что важно – он представлен полностью, без сокращений. Все четыре фразы ноктюрна организованы, как и в экспозиции:

мелодия двух первых проведена одногласно, а фразы второго полупериода проведены чистыми квинтами. Исполненные теми же звуками, что и в экспозиции, квинты консонируют с гармонической последовательностью главной темы в фортепианной партии правой руки.

Выбор композитора пред-

ставить ноктюрн в качестве побочной темы в полном объёме объясняется отсутствием (за исключением лёгкого намёка) побочной темы в репризе. Во второй половине ноктюрна (ц. 28) интересная ритмическая игра между альтами и вторыми скрипками заставляет обратить на себя внимание. В коротких трёхступенных мотивах, удвоенных в терцию, можно рассмотреть-расслышать отдалённое эхо хорала.

Плотный коллаж этой вариации продолжает запутываться, как клубок нитей. Вновь появляется у фортепиано форшлаговый мотив (ц. 29). Здесь он решительный, жёсткий и резкий, также как и следующие за ним пульсирующий и трёхступенный мотивы. Диссонирующие созвучия и акцентированные кластеры способствуют непрерывному нарастанию звукового и драматургического напряжения (ц. 29). В это время у струнных обнаруживается весьма любопытное морфологическое переплетение. Сразу узнаём тематическую лейтгармонию. Впервые (после фортепианного вступления концерта

и первой вариации) эта аккордовая последовательность появляется в изначальном тональном варианте (начиная с аккорда c–es–g). При более внимательном рассмотрении выявляется ещё одна узнаваемая тема, внедрённая в гармоническую последовательность. Самые верхние звуки аккордов в каждой группе струнных (кроме контрабаса) составляют додекафонную серию (из группы виолончелей надо учитывать партию первой виолончели). При этом на контрабасы возложена классическая функция – исполнять базовый звук каждого строящегося аккорда.

Появление форшлагового мотива у фортепиано в небывало жёстком интонационном контексте подводит разработку к кульминации (ц. 30). Форшлаговый мотив в виде кластеров, с динамическим указанием *fff*, проводимый двенадцать раз без изменений, звучит нервно, настойчиво, создавая впечатление абсолютной конфронтации со всем окружающим. Он словно пытается вырваться из той гармонии, которую сам же и создал в начале концерта. Однако гармония (тематическая лейтгармония концерта) сопротивляется, отстаивая свой решающий вклад в драматургию произведения. Горизонтальная и вертикальная организация гармонии в этом месте (нечто похожее наблюдалось перед вторым проведением хора [ц. 17]) воздвигает непоколебимую звуковую стену. Жёсткое противостояние усиливается, наполняя атмосферу напряжением переживания за судьбу героя и доводя раздел разработки до кульминации. Оркестровая пауза в конце, прерывающая движение, но не теряющая

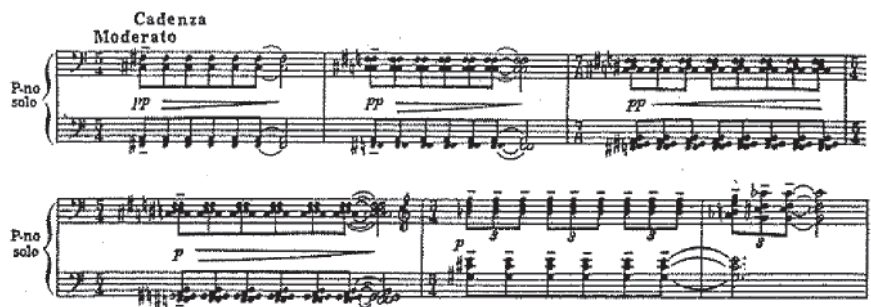
энергию, предвещает монолог солиста – героя концерта.

Весь этот удивительный коллаж, с великолепной обработкой всех тем и мотивов концерта, написан в характере вальса. Выбор Шнитке представить важную информацию и значительные музыкальные действия произведения в жанре танца «лёгкой культуры» доказывает потребность композитора существовать творчески в едином музыкальном мире, где гармонично «уживаются» все виды музыки.

Как и у большинства концертов эпохи классицизма, так и здесь слышна долгая пауза перед сольной «импровизацией» пианиста – каденцией (ц. 31). Музыка каденции располагает к размышлению о проделанном пути: главный герой находится наедине с собой (пример 9).

Пример № 9.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра. Каденция



Размышления о приобретённом опыте и испытаниях во время своего пути делают героя более зрелым, укрепляют его силу воли. Это видно по развитию динамики: от прозрачного, едва уловимого *pp* до резкого, конкретного и решительного *ff*.

После генеральной паузы в оркестре тихий фортепианный пульсирующий мотив моцартовской «Фантазии» опять, как и в начале произведения, звучит неуверенно. Хотя он и сформулирован кластерами, звучание его ностальгично в поисках полутонного мотива. Небольшой



мост (ц. 32) приводит к первой сольной вариации главной темы (ц. 33), (пример 10).

Пример № 10.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 33 второй такт



Вариация полноценна. Полностью слышна вся тематическая гармония в партии левой руки как сопровождение в виде альбертиевых басов, что вновь напоминает о родстве рассматриваемого концерта с фортепианной музыкой Моцарта. В верхнем голосе под «тематический аккомпанемент» звучат пульсирующий и трёхступенный (видоизменённый полутоновый) мотивы. Их неуверенность усиливается под шатким ритмом дуолей. Такой же неуверенный вопросительный характер и у темы с форшлагами, следующей за полиритмическим эпизодом. На фоне низкого регистра тихого аккомпанемента она звучит как светлый звон в высоком регистре фортепиано.

По завершении вариации аккомпанемент превращается в волнообразный звуковой пласт, на котором развивается интересная «игра в прятки» со звуками (ц. 35). Начиная с *d* в партии правой руки, композитор постепенно и деликатно добавляет другие звуки. По мере их добавления звуковая группа расширяется, и воз-

никает возможность варьировать акцентирование нот. Шнитке оставляет за исполнителем право на выбор ведущих звуков. Таким образом, шесть нот последней сформировавшейся группы акцентируются по желанию пианиста. После двух грубых вмешательств пульсирующего шестизвучного аккорда в одноголосный звуковой поток его ноты как бы поглощаются и заменяются этим аккордом. Громкое звучание пульсирующего на динамике *fff* аккорда превращается в колокольный перезвон русского фортепианного концерта. В момент наивысшего динамического напряжения вступает оркестр, знаменуя начало репризы (ц. 36). (Пример 11).

«Колокольный звон» вызывает ассоциации с репризой первой части Второго концерта Рахманинова (см. ц. 10, т. 9). Звук-символ русской фортепианной школы продолжает звучать и в авангардной музыке советского времени. Так же, как и в рахманиновском концерте, под звуки фортепианных «колоколов» всту-

Пример № 11.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 36

пает в оркестре главная тема. Её аккорды энергичной пульсацией представляют смешанными слоями тематическую лейт-гармонию. Густой диссонирующий звуковой пласт, возникающий по вертикали из-за неодновременной смены аккордов, «очищается» величиим и предельной ясностью следующего за ним хора (ц. 37).

Это самое величественное появление хора. Добавлением ещё трёх фраз, из которых одна совершенно нова и воспринимается, словно новый комментарий к событиям, произошедшим с момента первого появления хора, композитор показывает, что цель долгого и трудного пути близка. Из ослепительного блеска хоральной диатоники «выплёскиваются» знакомые мотивы. Пульсация триолей и усиленный полутоновый «моцартовский» мотив находятся в самом центре «сцены». Они – протагонисты последнего действия пьесы, действия выявления истинной истины. С решительностью и уверенным ощущением достигнутой цели наш герой пытается ответить на главные вопросы о смысле жизни. Этот конфронтационный диалог фортепиано с оркестром, диалог контрастов становится предельно жёстким. Несомненно, это – наивысшая, кульминационная точка в драматургии произведения. Установление-утверждение полутонного «моцартовского» мотива и непрерывное укрепление его статуса указывают на то, что главный герой пьесы, герой философских раздумий Шнитке тоже развился и окреп как личность, оставаясь верным своим моральным принципам.

Сцена завершается громким диссонирующим *tutti* созвучием (ц. 39). Из каждой ноты этого созвучия появляются мерцающие арпеджио мажорных и минорных трезвучий, образуя лёгкий, беспокойный,

постепенно редющий кластер струнных. Голоса кластера один за другим покидают его в противоположных скольжениях (скрипки стремятся к своему нижнему регистру, а остальные струнные движутся вверх) под торопливые звуки рассеивающегося фортепианного беспокойства. Весь этот молниеносный эпизод неловкого и поспешного рассеивания звуков действует как звуковой занавес, за которым быстро меняются декорации для подготовки сцены к следующему, завершающему акту-эпilogу.

Когда всё затихает, начинается эпilog с отдалённого звучания, идущего из-за кулис. Несколько отрывистых фраз прерываются генеральными паузами. На динамике *pp* вступает соло фортепиано. В его звучании слышны отзвуки ноктюрна побочной темы. Это скорее лёгкий намёк, далёкое воспоминание, так как на самом деле здесь представлена облечённая в ноктюрн додекафонная тема (ц. 41). Обобщение происходит при последнем появлении главной темы (ц. 42). Здесь подводят итог основные музыкально-философские элементы произведения: тематическая гармония и пульсирующий мотив верхнего голоса, проводимые в партии фортепиано, а также додекафонная серия. Здесь её слышно в *pizzicato* виолончелей во время звучания на фортепиано первых аккордов⁵ тематической лейтгармонии. Композитор не завершает гармоническую последовательность, он переводит её в пульсирующий мотив, увенчивающийся неуверенным «моцартовским» полутонным мотивом. Неопределённость характера этого мотива отражает общие вопросы и сомнения всего концерта, его героя, его автора. После длительного пути, упорных поисков и накопленного опыта наш герой вновь оказывается перед первоначальным

⁵ Имеется в виду альбертиевая фактура аккордов

вопросом. Загадка жизни, место человека во вселенной остаются неразгаданной тайной этого мира.

Таким образом, произведение завершается своим начальным материалом – первыми звуками фортепианного вступления (ц. 43, т. 2). Главная тема представлена во всём объёме и полностью повторяет своё первое появление в начале концерта. Нерешительность форшлагового терцового мотива рождает последнюю попытку услышать хоть какой-нибудь ответ, который, подобно миражу в пустыне, где-то существует, но неизвестно где. Внезапный, стремительный импровизационный пассаж восходящего кластера на фортепиано как бы пытается его поймать, но мираж исчезает, и вместе с ним растворяется порывистая попытка.

За несколько секунд до того, как занавес окончательно закроется и погаснет свет, слушателя ожидает настоящее открытие. Скинув маску, перед ним предстаёт тайный герой произведения – отчетливо и необыкновенно мелодично звучит на фортепиано додекафонная тема (ц. 45). (Пример 12).

Пример № 12.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 45

The image shows a musical score for the beginning of the Dodecaphonic Theme in the piano solo and string orchestra. The score is written for piano solo (P-no solo) and string orchestra (Vn-I, Vn-II, Vln III, Vln IV, Vln V, Vln VI, Cb). The piano solo part is marked with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'And. sempre'. The string orchestra part is marked with a fortissimo (fff) dynamic. The score is in 4/4 time and features a complex, atonal melody in the piano solo part, which is then taken up by the string orchestra. The piano solo part is marked with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'And. sempre'. The string orchestra part is marked with a fortissimo (fff) dynamic. The score is in 4/4 time and features a complex, atonal melody in the piano solo part, which is then taken up by the string orchestra.

Тема, которая на протяжении всего концерта, оставаясь в тени, влияла на его драматургию, определяла судьбу главного героя. Флажолеты струнных, дублируя звуки фортепианной темы, создают вокруг неё светлый, лёгкий кластер, волшебную ауру. Именно эта тема, как воображаемое видение, и едва мерцающие где-то высоко, звучащие, как бы не по-настоящему, а в мыслях пульсирующие звуки верхнего голоса завершают концерт.

В заключение обозначим основные художественные черты проанализированного произведения и общие эстетические задачи музыкального творчества его автора.

Национальные особенности композиторов часто отображаются в их музыке через мелодику, ритмику, тематику и другие характерные признаки культуры. В случае со Шнитке в этом плане всё не так просто. Композитор на протяжении всей жизни пытался понять свою этнокультурную принадлежность. Однако, несмотря на смешение разных культур (русской, немецкой, еврейской), можно смело говорить об Альфреде Шнитке как о русском / советском композиторе. Использование

им в концерте эффекта колокольного звона – значимого символа фортепианной музыки Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Прокофьева – вписывает имя Шнитке в один ряд с перечисленными выше композиторами, что указывает на развитие и продолжение в его творчестве традиций русского музыкального искусства.

С другой стороны, известны тёплые ностальгические воспоминания Шнитке о детских годах, проведённых в Вене. В связи с этим, на примере рассмотренного сочинения, важно упомянуть и «перекличку» с Моцартом. Вероятно, именно в австрийской столице на подсознательном уровне породнились души двух композиторов. В виде музыкальных мотивов, отголосков, в использовании стилизованного аккомпанемента музыки венского классика, а также в наличии более глубоких аллюзий и взаимодействий эта связь продолжала развиваться и укрепляться на протяжении всего творческого пути Шнитке.

Также стоит отметить композиторскую особенность автора – необходимость соединять прошлое с настоящим, традиции и новаторство. Обратим внимание на весьма интересную особенность этого единения: Шнитке удалось модернизировать классический материал и сделать классическим современный. С одной стороны, обыкновенные трезвучия, слоясь, создают

диссонирующее звучание оркестрового кластера (иногда с лёгким тональным оттенком, например, за счёт усиления определённых звуков, способных выстроить намёк на тональный контур кластера), а с другой стороны, появление додекафонной серии (музыкального изобретения XX века) в разных местах произведения мелодично и почти тонально. Это изобретательное переплетение различных элементов и методов их обработки – ещё одно замаскированное, плавно интегрированное проявление полистилистики.

По мнению автора данной статьи, именно принятие на равноправной основе всех музыкальных достижений прошлого и экспериментов настоящего является авангардом. Классические элементы у Шнитке представлены через призму XX века. Обновлённые и наполненные новой информацией, они блестяще выстраивают актуальное звучание современного фортепианного концерта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1 // Эфендиева Р.А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979). К вопросу интерпретации. М., 1999. С. 144–151.
2. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 4 // Шнитке А. Письмо-аннотация к концерту для фортепиано и струнных. М., 2004. С. 103–104.
3. Долинская Е.Б. Инструментальный концерт в русской музыке второй половины XX столетия: новые действующие лица и исполнители // Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. С. 187–311.
4. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005. 320 с.
5. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. М., 2008. 228 с.
6. Холопова В. София Губайдулина. М., 2020. 444 с.
7. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. 351 с.
8. Шнитке А. Статьи о музыке // На пути к воплощению новой идеи. М., 2004. С. 174–178.
9. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 2004. 112 с.

Об авторе:

Пантелидис Константин Георгиевич, кандидат искусствоведения, композитор, член союза композиторов Греции, Государственное музыкальное училище г. Салоники (Греция), **ORCID 0009-0006-4175-4492**, mousikostas@gmail.com

 REFERENCES

1. Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya. Vypusk 1 [Alfred Schnittke is Dedicated to Him. Issue 1]. Efendieva R. A. *Shnitke. Kontsert dlya fortepiano i strunnogo orkestra (1979). K voprosu interpretatsii* [Efendieva R.A. Schnittke. Concerto for Piano and String Orchestra (1979). To the Question of interpretation]. Moscow, 1999, pp. 144–151.
2. Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya. Vypusk 4 [Alfred Schnittke is Dedicated to Him. Issue 4]. Shnitke A. *Pis'mo-annotatsiya k kontsertu dlya fortepiano i strunnykh* [Schnittke A. Letter-Annotation to the Concerto for Piano and Strings]. Moscow, 2004, pp. 103–104.
3. Dolinskaya E.B. Instrumental'nyy kontsert v russkoy muzyke vtoroy poloviny XX stoletiya: novye deystvuyushchie litsa i ispolniteli [Instrumental Concerto in Russian Music of the Second Half of the Twentieth Century: new actors and performers]. Dolinskaya E.B. *Fortepianny kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya: issledovatel'skie ocherki* [Dolinskaya E.B.. Piano Concerto in Russian Music of the Twentieth Century: Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2005, pp. 187–311.
4. Ivashkin A.V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2005. 320 p.
5. Kholopova V. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow, 2008. 228 p.
6. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow, 2020. 444 p.
7. Kholopova V., Chigareva E. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow, 1990. 351 p.
8. Shnitke A. Stat'i o muzyke [Articles on Music]. *Na puti k voploshcheniyu novoy idei* [On the Way to the Realisation of a New Idea]. Moscow, 2004, pp. 174–178.
9. Shul'gin D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [Years of Unknown Alfred Schnittke]. Moscow, 2004. 112 p.

About the author:

Konstantin G. Pantelidis, PhD (Art), Composer, the Greece Union of Composers Member, State Conservatory of Thessaloniki, Thessaloniki (Greece), **ORCID 0009-0006-4175-4492**, mousikostas@gmail.com



А.А. САБАНИЕВ

г. Москва, Россия

Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы)

В своей статье, начало которой было опубликовано в 1925 году, а окончание – в 1927-м [1, 2], Л. Сабанеев даёт математическое обоснование универсальности закона «золотого сечения» «...как чего-то нормативного, не случайного, быть может, даже интуитивно постулируемого в качестве некоторой нормы творчества, нормы эстетической конструкции целого и частей» не только в пространственных искусствах, где его роль уже была известна, но и в музыкальных произведениях. Отмечается роль всех средств музыкальной выразительности, которые «делят временные протяжения на отдельные части, находящиеся в отношениях “золотого деления”». На примере анализа этюдов Шопена Сабанеев доказывает глубокую взаимозависимость понятий *золотое сечение и стройность* («интуиция стройности»). При этом феномен «золотого сечения» исследователь обнаруживает на разных структурных уровнях: частей формы (кода), формы в целом, её фактурной части («мелодические образования»), а также в иных проявлениях: в виде ладовых, структурных, динамических кульминаций. Сабанеев раскрывает значение темповых изменений в «уклонении от закона». Включённые в текст таблицы вычислений золотого сечения делают наглядным ход мысли автора.

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

Ключевые слова: «золотое сечение», эстетическая «веха», математическая сущность, чувство стройности, этюды Шопена, метрические координаты.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 74–105. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.074-105. EDN: HGLQML.

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

“Etudes by Chopin in the Light of the Golden Section Law (Experience of the Laws of Form Positive Justification)”

In the article, the beginning of which was published in 1925 [1, 2], but the ending – in 1927, Sabaneev gives the mathematical justification of the “golden section” law universality “as something normative, not accidental, perhaps even intuitively postulated as a certain norm of creativity, a norm of the aesthetic construction of the whole and parts” not only in spatial arts, where its role was already known, but also in musical works. It is noted the role of all means of musical expressiveness, which “divide time spans into separate parts that bear on the “golden division”. By analyzing all Chopin’s etudes, Sabaneev proves the



deep interdependence of the concepts: golden section and harmony (“harmony intuition”). At the same time, the researcher discovers the phenomenon of the “golden section” at the different structural levels: parts of the form (code), the form in general, its texture part (“melodic formations”) as well as in other developments: modal, structural, dynamic culminations. Сабанеев раскрывает значение темповых изменений в «уклонении от закона». Включенные в текст таблицы вычислений золотого сечения делают наглядным ход мысли автора. Sabaneev reveals the meaning of tempo changes in “evading the law.” Included in the text the golden section calculation tables make the author’s thought process clear.

The published text retains the stylistics of the original, however, punctuation and the spelling are given in accordance with the modern Russian language rules.

Keywords: “golden section,” aesthetic “milestone,” mathematical essence, sense of harmony, Chopin’s etudes, metric coordinates.

Та роль, которую играет так называемое «золотое сечение», или, иными словами, деление длин и пространств «в среднем и крайнем отношении», в вопросах эстетики пространственных искусств (живописи, скульптуре, архитектуре) и даже во внеэстетических феноменах конструкции организмов в природе, уже давно отмечена, хотя нельзя сказать, чтобы она была выяснена. Вопрос этот в приложении к пространственным искусствам имеет свою богатую литературу, большей частью фактического содержания. В приложении к пространственным искусствам роль золотого сечения заключается в общем в том, что при делении длин и плоскостей, иногда, быть может, и объемов, часто и всяких одновременно созерцаемых отношений длин, некоторыми эстетическими вехами (пунктами, плоскостями, красочными пятнами, скульптурными гранями, архитектурными плоскостями) впечатление наибольшей стройности получается, именно, если эти деления удовлетворяют закону средних и крайних отношений, то есть большая часть относится к меньшей, как целое к большей.

Таким образом, мы получаем тут известную связь между парциальными¹ восприятиями пространств и длин и между

внутренним чувством стройности, о существовании которого, впрочем, нам пока очень мало известно. Органических зависимостей в этой области тут пока не отыскано, но на их существование наводит самая мысль о распространении «закона золотого сечения» не только в художественных произведениях, организующих пространственные восприятия, но и в организмах природы.

Что касается до искусств «непространственных», или временных, как поэзия, музыка, то в этой области мы замечаем гораздо более позднее пробуждение интереса к этому явлению и гораздо более позднее констатирование его. В этой области явление золотого сечения сказывается аналогично, то есть временное протяжение произведения делится некоторыми вехами, обращающими на себя внимание воспринимающего, на отдельные части, длины которых находятся в том же соотношении «среднего и крайнего». Вехами этими, обращающими внимание и облегчающими созерцание формы целого, могут быть грани формальной структуры (возвращение аналогов, конструктивные грани в виде начал и концов фраз в музыке и в поэзии), динамические и интона-

¹ Парциальный – частичный, составляющий часть чего-либо [Лат. partialis] (прим. ред.)

ционные кульминационные пункты, как положительные (максимальное усиление или повышение), так и отрицательные (замирание, понижение); в музыке могут быть таковыми и ладовые события – как утверждение новой тональности или начало модуляционного сдвига. Все такие события инстинктом автора приурочиваются к таким пунктам длины целого, что они собою делят временные протяжения на отдельные части, находящиеся в отношениях «золотого деления». Как показывают наблюдения, приурочение подобных эстетических «вех» к пунктам делений общего или частичного протяжения в «золотом» отношении выполняется нередко с огромной точностью, что тем более удивительно, что при отсутствии у поэтов и у авторов музыки всякого знания о подобных вещах это всё является исключительно следствием внутреннего чувства стройности, которое именно, как и в случае пространственных художественных восприятий, в этих случаях сильнейшим образом возрастает. В России по этому поводу существует пока одна работа Э.К. Розенова, к сожалению, полностью не напечатанная², в которой он устанавливает фреквенцию³ этого факта, удостоверяя, что в области музыки и поэзии появление кульминаций динамических и смысловых (в поэзии) на точках, математически определяемых как точки золотого сечения, является скорее нормальным явлением, чем любопытным «исключением». К сожалению, работа Э. Розенова более только коснулась этого вопроса, но не исследовала его подробно и, что самое важное, не изучила точным числовым методом, который в данном случае является единственно способным научно убеждать.

Настоящая моя работа явилась именно результатом желания дать более точные и проверенные измеренные факты этой художественной действительности, которые бы дали возможность удостовериться в распространённости этого явления, углубить его, исследовать, доказать его нормативность и закономерность и в результате попытаться дать некоторую рабочую гипотезу для его объяснения.

Вообще, когда дело касается нормативности в сфере искусства, то это понятие надо применять с большой осторожностью. Таких «прочных» законов, которые царят в мире неорганической и органической природы, мы тут, быть может, и не найдём, ибо «творческая воля» художника всегда в состоянии активно отвергать тот или иной из осознанных законов, и обычно творческая фантазия с большой охотой и направляется по пути такого отрицания нормы. Но нормативность во всяком случае должна и может сохраняться в тех уголках творческого процесса, в которых творчество протекает совершенно бессознательно, в которых автор не может – просто по отсутствию наличия у него сознания в этой сфере – что бы то ни было сознательно нарушать. К числу подобных сфер, несомненно, относится и вся область, связанная с чувством стройности восприятия, стало быть, с вопросом впечатляемости формы – то есть как раз, например, та область, о которой мы говорили. Как только сознательность погашена у творящего, органические законы начинают немедленно своё действие, и мы тут вправе ожидать нормативностей столь же категорических и императивных, как и в сфере законов природы. Другое соображение заставляет нас полагать, что и в этом случае мы имеем частный вид

² Э.К. Розенов. «Золотое сечение в музыке и в поэзии».

³ Фреквенция – частота, частотность (*прим. ред.*)



проявления некоторой единой весьма общей нормативности, которая, однако, уже органически свойственна всякому художественному творчеству: я понимаю ритмическую организацию художественного целого (ритмическую – в том специфическом смысле слова, который мною в моих работах придаётся слову «ритм»⁴ – как воплощению или методу воплощения принципа наименьшего утомления и наибольшего воздействия), из-под знака которой никакое настоящее произведение искусства никогда не может вырваться. Мы как художники вправе нарушать какие угодно частные «парциальные» закономерности, наблюдаемые опытом творчества в искусстве и ставшие тем самым временными нормами, но всякое нарушение в одном месте сопровождается соответствующими нарушениями и в остальных частях целого. Художественное произведение находится как бы в состоянии «подвижного равновесия», изменение в одном месте влечёт новое состояние равновесия, сопровождающееся изменениями в других местах, причём часто ничтожного изменения в одном месте достаточно, чтобы вызвать огромные смещения элементов в других местах. Самое равновесие же обусловлено именно присутствием единого формирующего ритмического принципа, который формулируется как наибольшее впечатление с наивысшей экономией средств. Художник, сознательно нарушая какую-нибудь заранее сформулированную закономерность, необходимо принуждён, часто сам того не сознавая, сбалансировать это нарушение известными изменениями в иных местах своего художественного целого, иначе он не осуществит ритмический принцип и не создаст прекрасного. Таким образом, в искусстве существует нормативность, во-первых, интегральная,

выражающаяся в ритмическом общем принципе, во-вторых, бессознательная, распространённая во всех областях творчества, куда сознательность и анализ художника ещё не проникали и где потому он не в состоянии активно отрицать. Наконец, мы можем с полным правом говорить об исторической нормативности как о констатировании ряда наблюдаемых фактов в уже свершившихся явлениях и эпохах искусства, но, конечно, без всякого желания эти исторически наблюдаемые закономерности распространить на последующие эпохи явления в качестве «норм». В порядке «научного приближения» – методе, столь распространённом в естественных науках, – мы тоже вправе созидать формулировки законов в области искусства, апеллируя к некоторому идеальному, быть может, в реальности никогда не встречающемуся случаю, «простейшему», который, однако, чрезвычайно помогает уяснить сущность явления. Таковы все физические законы. Констатирование такой нормативности может быть произведено посредством непосредственного наблюдения и изучения фреквенции явления, для чего необходимо подвергнуть объективному рассмотрению в этом отношении возможно большее количество объектов.

В настоящей работе моей целью было одновременно несколько пунктов. Во-первых, я имел в виду обосновать существование самого явления золотого сечения в музыкальных произведениях как чего-то нормативного, не случайного, быть может, даже интуитивно постулируемого в качестве некоторой нормы творчества, нормы эстетической конструкции целого и частей. Во-вторых, я имел в виду дать некоторую теорию этого явления, выразив его как некоторый частный случай общего закона ритмического равновесия. В-третьих,

⁴ См. Сабанеев. «Ритм». (Мелос, 1917), «Музыка речи». 1922.

те отступления от закона, которые наблюдаются, дали мне повод изучить причины этих отступлений и указать, что вероятно то, что здесь мы на самом деле не имеем отступлений, а причины кажущихся отступлений могут быть представлены так, что они подтверждают, а не опровергают закон и позволяют даже вывести из их появления ряд чрезвычайно ценных эстетических постулатов, иногда чисто практического свойства.

Метод, которым я шёл в осуществлении первой части задачи, то есть в деле доказательства нормативности явления золотого сечения, был таков. Я прежде всего обратился к простому методу подсчитывания аналогичных явлений в ряде произвольно выбранных музыкальных произведений. Несомненно, что констатирование высокой фреквенции подобного явления при этих обстоятельствах не могло быть уже явлением случайности, а указывало на какую-то органическую обоснованность самого явления. Самая методика может быть при этом прямая или обратная. Прямой метод заключается в том, что сначала произведение, отнесённое к своим метрическим временным координатам (об этом см. далее), рассекается на предварительно вычисленные математические части, удовлетворяющие отношениям золотого сечения. И потом уже наблюдается, нет ли в смежности с этими пунктами, предварительно вычисленными, или в самих пунктах каких-либо эстетических событий, могущих служить вехами при восприятии (нет ли, например, тут динамических центров или интонационных центров, или конструктивных граней). Как увидим, дальше оказывалось почти всегда, что именно такие явления, такие «вехи» находились всегда и именно в смежности с предвычисленными пунктами, и долго их даже и искать не приходилось. Обратный метод состоит

в том, что сначала намечаются из непосредственного анализа произведения те вехи или эстетические события, которые в нём обращают на себя внимание, и уже потом вычислением поверялось, не лежат ли они близко к местам золотого сечения. С точки зрения научной объективности, первый метод «беспристрастнее», но иногда его полезно поверять и обратным методом.

Мною были исследованы таким образом около 2000 сочинений, больших и малых. Грубый подсчёт временных дистанций производился часто, особенно в больших произведениях, где подсчёт по «метрическим координатам» ввиду изменчивости темпа не мог быть произведён: прямым «хронометрическим методом» определялась общая длина произведения при исполнении, вычислялись «золотые расстояния» и затем наблюдалось, что происходит в этих предопределённых пунктах или около них. В других случаях, в случаях более мелких произведений, я предпочитал подсчёт по метрическим координатам как и более объективный и дающий некоторые новые возможности, о которых речь будет впереди. Чтобы уяснить методику наших опытов, я должен сказать, что мне пришлось ввести понятие основных золотых сечений и вторичных, третичных, вообще сечений высших порядков. Если, например, мы имеем временный или пространственный «отрезок», или длину, который обозначим АВ, и пусть точка С между А и В есть точка золотого сечения (то есть точка, удовлетворяющая условию),

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB},$$

то, во-первых, оказывается, как это легко видеть, что определяемая этим путём точка имеет двойное решение, что таких точек две. Именно эти две точки будут являться «золотыми сечениями первого по-



рядка». Но отрезки, образованные точкой С, сами в свою очередь могут делиться на части по закону золотого сечения – таким путём мы получаем золотые сечения высших порядков. Я говорю сейчас об этом только предварительно, чтобы сказать, что по произведённым наблюдениям обычно констатируется не одно золотое сечение, сопряжённое с происходящими около него «эстетическими событиями», но целая серия таких сечений, каждое из которых тоже связано с определённым событием. Эти события редко бывают однородны по своему смыслу, обычно одни золотые сечения отмечаются одними фактами (например, динамическим центром), а другие – иными (например, интонационным). В произведённых мною интегральных подсчётах рассмотренных произведений получены были следующие результаты.

Я группирую их по авторам (Таблица 1). При изучении этих вещей не было сделано никакого «предварительного» выбора, произведения брались какие попало, обычно в порядке их издания. Высокий процент фреквенции указывает, что тут дело не может обойтись и объясниться простой «случайностью». При этом мы считали совпадающими или удовлетворяющими требованию золотого сечения те эстетические события, которые попадали на моменты, не отступающие от предвычисленных более чем на 0,02 измеряемой величины. Не удовлетворённые этим, мы решили проверить всё это более детально и организованно, предприняв поавторское систематическое изучение, с тем чтобы более или менее исследовать весь материал музыки до XX века.

Первой частью этой работы явилось предлагаемое исследование – 27 этю-

Таблица 1

Автор	Количество рассмотренных сочинений	Количество наблюденных зол. сечений	Количество произведений, в которых вообще замечено хотя бы одно зол. сечение	В %
Ан. Александров	10	5	4	40
Аренский	20	19	19	95
Балакирев	10	11	7	70
Бах	100	206	89	89
Бетховен	120	194	111	97
Бородин	10	9	9	90
Брамс	60	67	51	84
Вагнер	40	62	34	85
Гайдн	100	140	97	97
Гендель	50	46	40	80
Глазунов	30	24	18	60
Глинка	20	16	10	50
Григ	60	76	52	85
Дебюсси	40	67	34	85
Крейн	20	8	8	40
Лист	100	110	87	87
Лядов	20	16	15	75

Продолжение таблицы 1.

Автор	Количество рассмотренных сочинений	Количество наблюденных зол. сечений	Количество произведений, в которых вообще замечено хотя бы одно зол. сечение	В %
Мендельсон	100	174	79	79
Метнер	30	28	24	60
Мейербер	10	6	6	60
Моцарт	100	146	91	91
Мусоргский	20	17	14	70
Мяковский	20	2	2	10
Палестрина	20	8	8	40
Прокофьев	20	32	15	75
Равель	20	15	11	55
Рахманинов	40	14	14	35
Римский-Корсаков	40	26	20	50
Рославец	20	7	5	25
Россини	20	11	11	55
Рубинштейн	40	16	16	40
Сабанеев	30	67	21	70
Скрябин	50	76	45	90
Стравинский	10	8	7	70
Танеев	20	12	8	40
Тартини	20	19	19	95
Фейнберг	20	21	10	50
Чайковский	100	152	75	75
Шопен	100	410	92	92
Шуман	100	121	68	68
Шуберт	100	206	91	91
Штраус Р.	10	5	5	50
ИТОГО:	1770	3275	1338	75 %

дов Шопена. Я решил в первую очередь остановиться на Шопене и его этюдах, потому что у меня было вполне определённое предположение о связи золотого сечения с восприятием стройности. Следовательно, как показывает и вышеприведённая таблица фреквенции, мы вправе предполагать более частую фреквенцию золотого сечения у авторов и в сочинениях, которые мы воспринимаем как особо стройные – и таковыми несомненно явля-

ется и Шопен, и, в частности, его этюды. Эти этюды мы исследовали вполне подробно, пользуясь главным образом прямым методом, то есть сначала намечая по метрическим координатам точки «теоретических» золотых сечений, а потом наблюдая, что же на самом деле тут происходит. Ранее, чем привести результаты исследования, мы должны несколько слов посвятить некоторым общим вопросам и методологии исследования.



Некоторые математические предварительные данные

Мы должны предпослать нашему исследованию небольшое вступление, касающееся математической сущности «золотого сечения». Как известно, это есть деление отрезка (пространственного или временного) на две такие части, чтобы большая относилась к меньшей, как целое к большей.

Если мы имеем отрезок АВ, то, стало быть, по требованию «золотого сечения» ищется на этом отрезке такая точка С, чтобы

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$$

Если общая длина отрезка есть a , а искомую часть его обозначим x , то, очевидно, получим соотношение

$$\frac{a}{x} = \frac{x}{a-x},$$

откуда мы имеем уравнение для определения самого отрезка x

$$x^2 + ax - a^2 = 0 \quad (1),$$

и это квадратное уравнение имеет два решения, выражающиеся формулой

$$x = \frac{a \pm \sqrt{a^2 + 4a^2}}{2} = \frac{a(1 \pm \sqrt{5})}{2}$$

Стало быть, имеются две таких точки, причём одна из них расположена ближе к А, другая ближе к В. Эти точки – суть золотые сечения первого порядка.

Если полученные таким образом отрезки АС и ВС мы, в свою очередь, будем делить по тому же принципу, то мы получим золотые сечения высших порядков. Все получаемые таким образом отрезки образуют геометрическую прогрессию. Если мы обозначим отношение между отрезком x и основным отрезком a через h , то все остальные отрезки, как нетрудно показать, выразятся положительными или отрицательными степенями этого h , $h = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$.

Самая величина этого h и его степеней легко вычисляется из уравнения (1). Она равна (с точностью до 0.001)

$$h = 0.618$$

Все степени его получаются простым вычитанием из предыдущей степени, следуя основному соотношению, получаемому из уравнения (1),

$$h^2 + h - 1 = 0 \quad (2),$$

откуда

$$h^2 = 1 - h; h^3 = h - h^2; h^4 = h^2 - h^3 \text{ и т. д.,}$$

и, следовательно, каждая степень приводится к разности двух предыдущих.

Вот величины этих степеней:

$$h = 0.618. h^2 = 0.381. h^3 = 0.236. h^4 = 0.146.$$

$$h^5 = 0.090. h^6 = 0.056 \text{ и т. д.}$$

Чтобы различить между собою различные типы золотых сечений, нам пришлось их обозначить некоторыми символами.

Пусть А и В крайние точки произведения или той длины, которую предстоит делить золотыми сечениями. Тогда мы условимся точку золотого сечения, которая ближе к В, обозначать ВА, а которая ближе к А – АВ.

А _____ АВ _____ ВА _____ В.

Если мы начнём теперь делить расстояние между точками А и АВ в «золотом отношении», то деление, которое ближе к А, мы обозначим А.АВ, а которое ближе к АВ – АВ.А.

Таким образом, каждая новая точка обозначается двумя или большим количеством букв, причём, если делится расстояние между двумя такими точками в «золотом отношении», то, как известно, получаются две точки и обе они обозначаются совокупностью наименований или обозначений каждой из двух точек, расстояние между которыми делится, причём обозначение той точки, которая ближе к делению, ставится впереди. Эти обозначения

до некоторой степени обладают удобным свойством пермутативности, что облегчает пользование этой символикой.

Вот таблица всех этих точек, ограниченная не очень высокими «порядками»

Таблица 2

BA	0.618	AAAB	0.056
AB	0.381	AABA	0.090
AAB	0.146	ABBA	0.471
ABA	0.236	BBAB	0.910
BBA	0.853	BBBA	0.944
BAB	0.764	BAAB	0.528
ABABA 0.326	ABAAB 0.292	BABBA 0.708	

В данной таблице, соединяющей результаты наших исследований, все эти значения изображены графически на отрезке прямой. Основное свойство этих отрезков, получающихся как разные степени h , заключается в том, что всякая степень h приводима к линейному выражению, может быть выражена через первую степень и обратно, всякие суммы разных степеней могут быть выражаемы степенью h , или же обратными величинами степеней (отрицательными степенями). Это в итоге приводит к тому, что общее количество отношений между этими отношениями – так сказать, «отношения отношений» – оказывается чрезвычайно малое, меньшее, чем при каком бы то ни было ином способе расчленения отрезков или длин (или вообще величин), и сами эти «отношения отношений», в свою очередь, оказываются не чем иным, как теми же степенями h или обратными им величинами.

Если мы, например, имеем величины $1, h, h^2$ то вместе с основным отрезком они образуют отношения, выражающиеся количествами

$$h \text{ } 1/h$$

и между этими отношениями – новые отношения вводят только ещё новую степень h , именно $\frac{1}{h^2}$.

сечений (Таблица 2). В первом столбце помещены наименования по нашей системе, во втором – числовая величина расстояния от начала счёта – от точки А.

Если мы имеем величины $1, h, h, h$, то между ними оказываются отношения $1, h, h, h, h, h$, и суммы этих величин, как, например, $h^2 + h^3$ тоже посредством основного соотношения легко выражаются через степени h , именно:

$$h^2 + h^3 = h$$

$$h^2 - h^3 = h^4.$$

И так далее.

Мы не можем посвящать много места этому чисто математическому вопросу, я его касаюсь мельком, чтобы только напомнить, какие свойства этого «золотого сечения», за которые оно и прозвано было в древности «золотым», и какое применение могут эти свойства иметь к интересующему нас вопросу.

Связь золотого сечения с минимальной задачей

Проблема золотого сечения получает некоторый особый смысл в том случае, когда мы к ней приходим, задаваясь определённым вопросом, именно вопросом о таком делении отрезка на части некоторой точкой, чтобы при этом число получаемых возможных отношений было бы наименьшее. Задача, как нетрудно показать, имеет два решения: первое даёт середину отрезка, из общего числа возможных отно-



шений, образуемых тремя отрезками АВ, АС, ВС, которое равно, как легко видеть, шести:

$$\frac{AB}{AC}, \frac{BC}{AC}, \frac{AC}{AB}, \frac{AB}{BC}, \frac{AC}{BC}, \frac{BC}{AB}.$$

Тогда остаются три различных. Но при этом получается два равных отрезка — именно обе половинки АВ. Второе решение получается как раз при условии золотого сечения, тогда число всех отношений равно четырём, и среди отрезков нет ни одной пары равных.

Если мы расширим задачу и будем искать такое деление отрезка АВ на несколько неравных частей, чтобы общее количество получаемых отношений было бы наименьшее, то получим решение задачи, соответствующее «золотым сечениям высших порядков». Мы тут имеем, таким образом, как бы экономию числа отношений, как бы наименьшее число возможных отношений при наибольшем количестве самих отрезков. Задача по своей формулировке чрезвычайно напоминает наши прежние формулировки ритмической проблемы. Если мы вообще хотим

в искусстве получать максимум впечатлений при минимальной затрате энергии, то тут мы как раз получаем соответственные условия. Ведь ощущение стройности есть в итоге, по-видимому, не что иное, как интуитивное примеряние существующих временных отношений между частями целого. Если это число отношений наименьшее, а самих частей число наибольшее, то мы тут имеем наибольшую экономию энергии восприятия, «наилегчайшее восприятие» и, следовательно, имеем частичное приложение и разрешение ритмической задачи и должны, очевидно, получить наибольшее ощущение стройности, которое есть некоторый частный случай ощущения красоты. Организация художественного объекта таким образом, что его кардинальные части, разделённые вехами, образуют ряды золотого сечения, соответствует как раз такому наиболее экономному восприятию массы отношений и потому должно производить впечатление наивысшей «стройности» формы. Насколько велика экономия восприятия различных отношений при этом — показывает следующая таблица:

Таблица 3

Число точек деления (считая и крайние АВ)	Число отрезков	Число всех отношений	Число всевозможных разных отношений при золотых сечениях	Экономизирующий коэффициент
3	3	6	4	150%
4	6	30	7	287 „
10	45	1.480	13	1.138 „
26	325	114.300	21	5.395 „

Таким образом, мы получаем колоссальную экономию восприятия разных отношений, особенно разительную, когда количество точек деления значительно. А так как мы уже говорили, что имеем вообще много оснований полагать, что восприятие стройности есть вообще обозрение отношений длин — обозрение, совершаемое часто бессознательно и бессознательно же

оцениваемое, — то ясно, что такая огромная экономия не может пройти бесследно в самой оценке воспринимаемого.

Та теория или гипотеза, о которой мы говорили ранее, уже ясна из сказанного. Мы именно полагаем, что вследствие того, что восприятие стройности частей целого, отмеченных какими-то эстетическими событиями, или вехами, есть не что

иное, как более или менее несознательная оценка существующих отношений протяжённости этих частей, то мы должны получать ощущение наибольшей стройности в том случае, когда этих отношений становится как можно меньше, причём, однако, самих частей, оцениваемых, должно быть побольше в целях наилучшего ориентирования в целом. Это как раз есть задача, которую только что мы разрешили, и ответ на неё именно таков, что для этого восприятия наибольшей стройности нам необходимо только одно: чтобы части целого находились бы друг к другу в отношении золотых делений или чтобы целое было ими делено на части по принципу золотого сечения.

О метрических координатах

Чтобы осуществить измерение, нам пришлось ввести понятие метрических координат и соответственное представление о темпе. Мы представляем себе дело таким образом. Существует музыкальный организм – произведение, – который протекает во времени. Образ его, фиксированный в записи, не соответствует тому звучащему образу, который выявляется только в исполнении, – он как бы стилизован в своём временном течении. В целях удобств нам оказывается более рационально именно этот образ записи принять за исходный пункт, но для того, чтобы им пользоваться, нам надо ввести понятие о временных метрических координатах.

Длительность записанного звука определяется двумя факторами: его мензурой (половина, четверть, восьмушка) и его темпом. Мы вполне можем принять мензуральные единицы за независимое переменное, к которому относить все звучания. Это не будет само реальное время звучания, а как бы некоторое «идеальное время» в музыке. Это – независимая переменная,

вполне непрерывная, ибо мы представляем себе беспредельную делимость метрических единиц. Мы можем её измерять в любых единицах, какие нам удобнее по данному случаю, и всю музыку относить к этому метру, протекающему как бы вне темпа. Каждая нота музыкального произведения есть функция её положения относительно этой основной независимой переменной.

Что касается темпа, то понятие темпа надо сначала определить. Мы под темпом разумеем отношение метрической координаты – идеального метрического времени, потраченного на данное музыкальное событие, – к реальному времени, потраченному на то же событие. Пусть, например, музыкальное событие занимает n четвертей, которые мы примем за «единицу метрического измерения», а реальное время, потраченное на это, равно t секунд. Тогда частное

$$\frac{n}{t}$$

изображает средний темп за время t .

Если событие ограничено метрическими координатами x_1, x_2 , а времена реальные этих же граней события t_1 и t_2 , то темп (средний):

$$T = \frac{n_2 - n_1}{t_2 - t_1}.$$

Вообще мы могли бы представить дело так. Пусть имеем некоторое живое музыкальное исполнение. Отнесём его к метрическим координатам – это означает, что каждому идеальному метрическому времени t будет соответствовать некоторое реальное время T :

$$T = f(m).$$

Изменению метрического времени Δm соответствует изменение реального времени Δt . Производная $f'(m)$ будет изображать темп в каждый данный момент мет-



рического времени. Этот темп в каждый данный момент является деформантой⁵ метрического идеального времени.

В нашей задаче теория темпа и деформант входит чрезвычайно важной частью. В нижеприведённых таблицах я даю результаты непосредственных вычислений, произведённых мною со всеми этюдами Шопена. При заранее ясной для каждого априорной стройности этих произведений мы вправе были тут ожидать богатого урожая совпадений золотых сечений с метрическими предвычисленными. И действительно, таковое предположение блестяще оправдывается, как видно из нижеприведённых результатов и таблиц. Но одновременно мы получаем указания на то, что даже и в тех случаях, когда мы имеем отклонение от предвычисленного положения эстетических вех, когда они представляются как бы смещёнными вправо или влево от теоретического места золотого сечения, это не является доказательством отклонения от закона, а только указанием на то, что появляются новые обстоятельства, которые осложняют первичное простое явление. Тут-то нам и потребуется наша теория деформант, как увидим далее.

Анализ этюдов Шопена

Произведённые измерения и исследования коснулись всех этюдов Шопена. Выбор именно всех этюдов преследовал цель доказательства не случайности закономерности наблюдаемых явлений и, так сказать, большей вероятности самой нормативности. Взяты были все этюды подряд, без выбора, чтобы случайно не коснуться таких произведений, в которых априори можно было бы ожидать большую стройность формы, чтобы невольно не выбрать самому, не сделать отбора наиболее «по-

казательных» вещей. При изучении и измерении подряд это возражение отпадает. Произведённые измерения и результаты их показывают, что вероятность подобной закономерности чрезвычайно значительна, ибо мы имеем в 27 произведениях всего 154 золотых сечения, а считая и случаи изучения мелодии, – 178 золотых сечений, почти или вполне совпадающих с некоторыми эстетическими вехами, или по 6,6 в среднем на произведение. Всего же произведений (этюдов), в которых наблюдалось хотя бы одно совпадение, оказалось 24, так что только незначительный процент (11%) лишены вовсе этих сечений⁶. Как увидим, даже и последнее заключение не вполне ещё достоверно, ибо есть извиняющие «обстоятельства». В некоторых этюдах оказывалась несколько более сложная структура, и в них, в сущности, часто блестяще был обнаружен закон золотого сечения, но он оказывался как бы затемнённым некоторой сложностью конструкции. Именно: мы имеем иногда случаи, когда (напр[имер], в примере № 5) золотые сечения обнаруживаются после отсечения небольшой коды, играющей роль как бы формального архитектурного «шпиля» и как бы не относящегося к общей массе произведения. В других случаях (пример № 14) оказывалось, что золотые сечения связаны с более сложным строением, что, например, произведение делится на несколько симметричных частей, в каждой из которых наблюдаются законы золотого сечения. В некоторых случаях это распадение, подчеркнутое изменением темпа и ритма, произведено чрезвычайно естественно и легко обнаруживается (пример № 22), в других оно при однородности структуры произведения менее ожидаемо. Когда мы гово-

⁵ Деформанты – элементы, нарушающие целостность системы (прим. ред.).

⁶ И в этих «исключениях» встретились независимые парциальные проявления золотого сечения в строении мелодии.

рим о первом случае (пример № 5), когда золотые сечения обнаруживаются посредством отсечения коды, то могло бы встать возражение, что таким образом вообще можно было бы натянуть золотые сечения куда угодно. Но самая процессуальность исследования это опровергает. Дело в том, что если бы мы имели в этом этюде, который обнаруживает золотые сечения только после отсечения коды, только одно золотое сечение, тогда такого рода возражение могло бы быть допустимо, ибо действительно мы всегда сможем, отсекая некоторую часть, привести золотое сечение к любому теоретически предвычисленному пункту. Но тут у нас как раз наблюдается много пунктов – вех, совпадающих с золотыми сечениями, и они все как бы сдвинуты в одном направлении, чего бы не могло быть иначе, если бы не была закономерность, органически вкованная в явление. Наконец, мы видим, что хотя эта кода-шпиль и не относится к целому произведению, что она как бы экстерриториальна всей форме, однако, она сама по длительности (см. пример № 5) тоже выражается в величинах длин золотого сечения, её длина тоже одна из длин, на которые всё целое делится золотыми сечениями, и это уже окончательно доказывает, что мы имеем тут дело именно с присочинённым «шпилем-кодой», который в произведение, как целую форму, не входит.

Комбинации золотых сечений с симметриями, по-видимому, чрезвычайно распространены, ибо, как мы видели, и симметрия, то есть равенство длин, тоже даёт сильное упрощение числа отношений и тем осуществляет ритмическую проблему. В этюдах Шопена, нами изученных, это, впрочем, сравнительно редкий случай, но по нашим другим исследованиям, например, у Бетховена, это очень частый случай, когда всё сочинение делится на

две симметричные части, а внутри каждой из них наблюдаются очень строгие золотые сечения (например, в первой части скрипичной сонаты c-moll).

Одним из поводов, которые послужили мне для выбора именно этюдов Шопена, было предположение, что для того, чтобы обнаружить закон во всей возможной простоте, чтобы он не был заслонён осложняющими явлениями, надо брать произведения:

1) Высокохудожественные, т. е. принадлежащие одному из гениальных авторов. Вышеприведённый список общей «статистики явления» (Таблица 1) показывает довольно наглядно некоторую зависимость фреквенции золотых сечений от ранга композитора, и наиболее высокий процент фреквенции падает на гениальных лиц, а наименьший – на малодаровитых и «подозрительных». Очевидно, интуиция формы и стройности, как это и следует ожидать, наиболее сильна у гениев первого класса.

2) Такие, в которых деформанты темпа незначительны или отсутствуют, ибо всякое изменение темпа, как временное явление, нарушает метрическое течение времени, и наше время, вычисленное по метрической координате, обнаружит неизбежное смещение с предвычисленных точек золотого сечения. А так как мы считали неудобным непосредственное измерение живого времени по хронометру из-за причудливости такого способа и из изменчивости самого исполнения, то, естественно, надо было выбрать такие произведения, в которых можно было бы ожидать наименьших темповых вариаций. Этюды с их константными фигурациями, с почти устойчивым темпом в этом отношении казались очень удобными и оправдали своё это значение.

Самое исследование велось таким образом: сначала общая метрическая длина



произведения выражалась в тех или иных метрических единицах, например, в четвертях или половинах и т. п. При этом приходилось априори учитывать размеры конечных фермат или пауз, которые обычно имеют некоторую метрическую длину, отличную от написанной автором. Обычно конечную фермату приходилось считать за $1/2 - 1$ такт. Интересно, что всё-таки если этого не делать и считать ферматы, как они написаны, то в итоге всегда корректив сам собой является, ибо если недосчитать конечную фермату, то все золотые сечения окажутся сдвинутыми на приблизительно одну величину от своих «эстетических вех» в одном направлении, именно влево (против длины или течения произведения), и если, напротив, её «пересчитать», счесть слишком длинно, то все они сместятся вправо (по длине произведения). Из этого смещения, которое легко обнаруживается, коль скоро мы имеем не одно, а хотя бы два золотых сечения, – нетрудно даже «вычислить» размер надлежащей ферматы или конечной паузы и тем поставить все эстетические вехи в точности на место сечений. Как показывают мои наблюдения над иными произведениями, быть может, иногда мы принуждены ввести понятие не только конечных пауз и фермат, но и несуществующее ещё пока в музыке понятие начальных пауз: произведение как бы «начинается паузой» неопределённой длины. Молчание есть тоже, как всякий знает из примера любой паузы, возможная составная часть музыкальной ткани, и, собственно говоря, в нашем допущении нет ничего невозможного: если произведение может заканчиваться молчанием, и довольно продолжительным (фермата, пауза), то отчего бы ему не иметь их в начале? Что касается до размеров самых конечных пауз, то исследование, более широкое, нежели то, результаты ко-

его приведены тут, показало мне, что они бывают очень велики, и в произведениях очень динамичных и кратких мною констатированы случаи (в некоторых прелюдиях Шопена и Скрябина), доказываемые именно смещением всех сечений, – существование огромных конечных пауз, иногда равных десяткам тактов.

Музыка вообще не оканчивается там, где она перестаёт быть записанной, и не начинается там, где её начали писать. Молчания предваряющие и молчания заключающие могут быть, как я сказал, значительны. Их существование помимо вывода из наших золотых сечений ещё доказывается тем общеизвестным и простым фактом, что немислимо эстетически исполнять одно произведение немедленно после другого, в точном следовании размерам конечных пауз или фермат. Всегда требуется некоторая большая пауза, которая значительно дольше, чем обозначенная автором. Это – суммарная пауза конечного молчания одной вещи и начального (вступительного) молчания другой. Та пауза, которую интуитивно выдерживает до начала исполнения каждый исполнитель, есть именно пауза начала, и она различна в разных произведениях, смотря по их типу. Можно сказать вообще, что тихие произведения, начинающиеся тихо, чаще предваряются большой паузой. Напротив, громкие, динамичные имеют обычно значительную завершительную паузу. Всё это надо учитывать при измерениях, но, как я уже говорил, даже не учёт этого немедленно обнаруживается в смещении точек сечений, если только их более, чем одна.

Когда такое размерение произведения произошло и конечные и начальные паузы учтены (в нашем случае дело не доходило до начальных пауз – их, по-видимому, тут не было, были только конечные, и то небольшие), то мы вычисляли всевозмож-

ные пункты золотых сечений разных порядков, теоретически следующие для такой общей длины произведения. Затем мы наблюдали эти вычисленные точки в произведении и смотрели, нет ли, как мы говорили, в смежности с ними какого-либо эстетического события в виде вехи, могущей служить пунктом опоры внимания. Если таковая вежа находилась в виде динамического или интонационного центра, или в виде грани формальной структуры, или в виде ладового события, – то мы отмечали её точное метрическое положение и вычисляли разность (положительную или отрицательную) между предвычисленным положением и реальным положением на метрической координате. В нашей таблице отдельные столбцы означают следующее.

Первый даёт наименование произведения.

Второй – его общий метрический размер, включая конечные ферматы, выраженный в метрических единицах (четвертях, восьмых, смотря по удобству).

Третий – наименование золотого сечения по нашей системе.

Четвёртый – его теоретическая величина в десятичной дроби (принимая за единицу всю длину).

Пятый – реальная величина ближайшей эстетической вехи – эстетического события, которое может быть сочтено как обозначающее это сечение, – выраженная в десятичных долях целого, принимая, стало быть, целую длину за 1.

Шестой – разность между предвычисленным и наблюденным в десятичных долях целого (в тысячных).

Седьмой – теоретическая (предвычисленная) величина соответствующего пункта золотого сечения в метрических единицах (тактовых долях – четвертях, восьмых) с точностью до третьего десятичного знака (до 0,001).

Восьмой – реальная величина ближайшей эстетической вехи в метрических или тактовых единицах.

Девятый – разность в метрических долях такта.

Десятый – тип эстетической вехи (динамическое, интонационное или ладовое, или формальное событие).

Как показывают эти таблицы и синтетическая графика всех их, в которой все рассмотренные этюды изображены одной общей длиной – как бы «приведены для ясности к одной длине», – результаты исследования неминуемо должны привести к выводу, что закономерность тут есть, и очень определённая, что ни о какой случайности речи не должно быть. Совпадение предвычисленных моментов с реальными чрезвычайно точно (оно особенно наглядно в большой синтетической таблице, где левый столбец изображает примерную графику всех теоретических золотых сечений, а второй столбец показывает, как около этих теоретических точек происходит накопление реальных эстетических вех, – эти теоретические точки, действительно, являются как бы идеальными пунктами или пределами, к которым приближается реальная эстетическая вежа).

Разности между предвычисленными и реальными величинами чрезвычайно малы; отнесённые к общей длине в «единицу», они выражаются всего только тысячными долями целого, причём наибольшее отклонение (и, как увидим, вызываемое некоторыми органическими причинами) достигает всего 0,025 целой длины. Лучшего согласия опыта и теории желать и не приходится. Главная масса разностей колеблется в ещё более тесных пределах, и средняя наблюденная величина разности равна всего 0,00341 измеряемой целой величины.



По своим эстетическим признакам наблюдаем в этом случае такую статистику:	
Динамического центра или явления (обозначается на таблице Д).....	46
Интонационного центра (т. е. предельного повышения звука) (обозначается И).....	40
Структурных граней (обозначается Ф).....	76
Ладовых событий (модуляций, утверждение новых тональностей и проч.) (обозначается Л).....	23
Совмещения центров разного типа.....	{ по 2 – 39 по 3 – 6

Не во всех, конечно, случаях мы наблюдаем как бы заполненными все теоретические пункты золотых сечений. Иногда мы имеем только несколько, причём таковыми в этих случаях всегда оказываются наиболее важные, т. е. низкие по «порядку» сечения (АВ, ВА, ААВ, АВА и т. п.). Мы должны на основании произведённого исследования считать вообще ВА наиболее частым и сильным местом для золотого сечения, к нему обычно приурочивается кульминационный пункт произведения (чаще всего – начало репризы). Тут мы даём статистику фреквенции разных типов золотых сечений:

Таблица 4

Типа	ВА	0,618	23	Типа	АААВ	0,056	2
„	АВ	0,381	17	„	ААВА	0,070	8
„	ААВ	0,146	5	„	АВВА	0,472	3
„	АВА	0,236	11	„	ВВАВ	0,910	5
„	ВВА	0,854	15	„	ВВВА	0,944	5
„	ВАВ	0,764	8	„	ВААВ	0,528	10
			АВААВ	0,292	2		
			ВАВВА	0,708	1		
			АВАВА	0,326	2		

Кроме рассмотренных частей целого в этих опытах ещё анализу отдельно подвергались некоторые особенные части, отдельные мелодии в их цельности, отдельные фигурации и пассажи. В мелодических образованиях явление кульминации мелодии (динамической и интонационной – или обеих вместе) в пункте золотого сечения чрезвычайно часты. В приведённых нотных примерах мы имеем тому доказательство. Обычно это золотое сечение ВА, и на нём приходится динамический и интонационный пункт одновременно, то есть это оказывается точкой наибольшего подъёма мелодии и наибольшей силы её звуков. Совпадение достигает точности до одной

ноты, то есть той предельной точности, дальше которой самая материя предмета не может идти. В высшей степени любопытен пример фигурации в этюде ор. 25 № 7 (приложено к прим[еру] № 19), в которой с такой же степенью точности, то есть до одной ноты, притом ноты, протекающей в быстрейшем темпе, отдельные волны этой фигурации, точно заранее вычисленные, в точности образуют длины, соответствующие длинам золотых сечений. Это – один из наиболее поразительных примеров точнейшей работы интуиции стройности, ибо, конечно, в данном случае всякую возможность такого «вычисления» со стороны Шопена предполагать было бы нелепо.

Выводы и заключения

На основании сказанного и исследованного мы вправе создать постулат о нормативности закона золотого сечения. Закон этот мы должны формулировать с некоторой осторожностью, я лично предпочитаю историческую формулировку как совершенно объективную.

В произведениях авторов до XX века (хотя и в произведениях авторов XX века это тоже наблюдается) мы наблюдаем совпадение точек золотого сечения общей временной длины произведения с различными эстетическими вехами. Это совпадение обуславливает восприятие наибольшей стройности.

В этой «наибольшей стройности» центр нашего положения, которое имеет значимость, очевидно, по отношению к некоторому идеальному случаю, к которому лучшие и ближайшие приближения – творения гениев. Но и гении могут, как все люди, ошибаться, и художественное творчество человека способно при великих достоинствах обладать частичными недостатками. Мы думаем, что закон наш имеет общее значение, что действительно, отклонение от него, смещение эстетических пунктов и вех с точек золотых сечений, всегда так или иначе отражается на восприятии стройности произведения – и мы уже указали нашу теорию по этому поводу как теорию наибольшей экономии восприятия отношений длин. Но если так, то мы вправе даже измерять стройность произведения точностью этих совпадений. Уклонения от закона могут быть объяснены либо действительным нарушением стройности по вине композитора, что-то в своей интуиции недосмотревшего, или же иногда они, как мы увидим далее, могут быть иногда объяснены деформациями темпа, которых мы до сих пор никак не учитывали. Дело в том, что живое музы-

кальное произведение, то есть играемое, исполняемое или мыслимое даже в некотором идеальном исполнении, никогда не идёт точно метрически, выражаясь нашими терминами, – его метрическая координата никогда не «пропорциональна» реальному времени. И темп представляется не постоянной величиной, а переменной функцией метрического времени.

Рассмотрим, какое влияние это может и должно оказывать на положение точек метрического золотого сечения. Так как автор, соорудив своё произведение, имеет дело не с метрическим временем, а с некоторым идеальным временем, но все-таки не метрическим, с некоторыми идеальными темпами, – то ясно, что и его концепция эстетических «вех» рассчитывается не на метрическое время, а на это самое идеальное время. По отношению к «метрическому» времени эти пункты или вехи окажутся необходимо смещёнными более или менее значительно, и смещение будет тем резче и значительнее, чем темп изменяется сильнее и причудливее в течение произведения. Оттого мы и остановили наше первоначальное внимание на этюдах Шопена, что чувствовали, что тут по самому заданию в среднем темп всё-таки не так уже сильно меняется, и это помогло нам найти явление, нас интересующее в наиболее простой его форме. Если мы, например, имеем золотое сечение ВА и если в части произведения до ВА мы имеем ускорение (возрастание) темпа, то истинное расстояние (временное) А–ВА сокращается, тогда как метрическое остаётся то же самое, и потому мы наблюдаем неминуемое смещение эстетической вехи к концу произведения. Обратное появление ускорения в части после ВА сокращает истинное расстояние ВА–В, и оттого эстетическая веха должна приблизиться к началу произведения. Во-



обще, если мы, таким образом, наблюдаем более или менее значительное смещение эстетической вехи вправо (к концу произведения), то это должно нам показывать, что в части до этой вехи мы имеем метрическую или темповую деформанту положительного характера, то есть некоторое ускорение темпа, или, наоборот, имеем некоторое замедление темпа в части, следующей за эстетической вехой. Допустим, что мы имеем теоретический пункт золотого сечения в точке, расстояние которой от начала равно a (в метрических единицах), а реальное эстетическое событие или веха находится на расстоянии $a+x$. Пусть далее L – полная длина всего произведения (тоже в метрических единицах). Тогда, для того чтобы эстетическая веха встала на надлежащее место, необходимо, чтобы реально $a+x$ получило длину a , а остаточное расстояние $L - (a+x)$ – получило бы реальную длину $(L-a)$. А для этого достаточно, чтобы средний темп в части до этой вехи ускорился бы в отношении $\frac{a+x}{a}$, а темп последующей части замедлился бы в отношении $\frac{L-(a+x)}{L-a}$. Деформанта темпа между двумя пунктами вообще, стало быть, измеряется отношением реального (наблюдённого) расстояния пунктов к теоретическому (предвычисленному). Деформанта будет больше единицы, когда смещение положительно (в сторону движения произведения), и будет меньше единицы (темп замедляется), если смещение отрицательно. Темп сокращается в той части, куда смещение происходит, и ускоряется в другой части. Если метрические координаты двух пунктов – суть реальные n_1 n_2 , а теоретические – N_1 N_2 , то деформанта = $\frac{n_1 - n_2}{N_1 - N_2}$.

Исходя из этого, мы вправе иногда предположить, что помимо случаев, когда

сам автор «виноват» в нестройности, обусловленной непопаданием золотых сечений на эстетические вехи, возможны случаи, когда он совершенно не виноват, а что виновато наше метрическое измерение, оперирующее с устойчивым и объективным материалом метрической координаты, тогда как в действительности музыка течёт во времени. Тогда можно проверить это положение соответствующим вычислением темповых деформант. Чтобы все эстетические вехи, смещённые со своих теоретических точек, вновь попали на них, достаточно, чтобы в каждом промежутке между этими двумя последовательными вехами деформанта темпа равнялась бы отношению наблюденного (реального) расстояния вех к их теоретическому расстоянию.

Ряд соображений указывает нам, что вероятность такого осложнения явления золотого сечения более, нежели велика. Прежде всего, мы встречаемся в конструкции музыки с фактом принципиальной и изначальной борьбы между требованиями стройности, выражающимися в законе золотых сечений, и обычным, основанном на нашем ритмическом чувстве, конструированием произведения из равных или симметричных частей. В мелодии, где интонация свободно движется между чётными и ровными построениями тактов, в динамике, где тоже мы можем поместить любой динамический центр в любой временной пункт, эта борьба довольно просто разрешается. Но хуже дело обстоит, когда эстетическими вехами оказываются формальные структуры, которые органически связаны со сложением произведения по обычному методу из равных и симметричных частей. Иррациональная природа золотого сечения не мирится никак с рациональным сложением из равных отрезков, и потому, чтобы примирить эти два принципа в тех весьма частых

случаях, когда эстетические вехи, стимулирующие золотые сечения, всё-таки суть именно структурные грани, – приходится предположить и реализовать деформации темпа, которые, сохраняя видимость чётных и симметричных конструкций из равных частей и кусков, на деле делают их вовсе неравными и позволяют поставить эстетические структурные грани на точках золотых сечений. Без этих деформант эта проблема даже вовсе неразрешима. На самом деле мы наблюдаем, что эти деформанты встречаются необычайно часто, гораздо чаще, чем мы думаем, и темп вообще представляется малоустойчивым даже в самых, казалось бы, спокойных произведениях. Минимальные нюансы экспрессии, иногда чисто интуитивно постигаемые замедления, основанные на самом методе звукоизвлечения (например, минимальное замедление в сложных и трудных местах, прекрасно осознаваемых автором как таковыми именно), – всё это меняет конструкцию и расположение золотых сечений по метрической координате. В нашем случае этюдов Шопена мне пришлось исследовать этот вопрос подробно, и я получил неожиданные результаты чрезвычайно благоприятного вида. Оказалось, что действительно, во-первых, эти деформанты обычно чрезвычайно невелики и наблюдаемые ускорения почти незаметны для невнимательного наблюдателя, но они именно те самые, которые интуитивно производятся в этих местах всяким чутким исполнителем. В исследованных мною случаях оказалось, что как раз в тех этюдах, где смещения значительны (примеры №№ 7, 9), наблюдается по самому характеру произведения некоторая неустойчивость темпа; напротив, в тех, где смещение незначительно, – мы имеем темп прямолинейный и стойкий тоже «по характеру» произведения. Обращая вни-

мание на то, что в нашем случае обычно, когда мы вычисляли разности между теоретическими и наблюдаемыми величинами, они не превышали 0,015 целого, мы легко можем сообразить, что вообще дело идёт не о каком-то особенном “*rubato*”, а о тех самых обыкновенных ускорениях экспрессии, которых большая часть оказывается даже помечена автором и именно в тех же местах, где она должна быть по нашей теории; в других местах она хотя и не помечена, но интуитивно обычно делается исполнителями.

Совпадение существования таких отклонений темпов с нашими вычислениями позволяет сильно расширить область приложения закона золотого сечения, применяя его к тем случаям, где он непосредственно, казалось бы, не прилагается. Применяя все перечисленные нами коррективы к закону, в виде введения начальных и финальных пауз и фермат, в виде учета возможных деформант темпа, мы можем к этому естественному и простому закону стройности общей конструкции привести ряд новых музыкальных явлений, причём мы, конечно, не можем не указать, что, само собою разумеется, остаётся вполне возможным ряд случаев, когда закон золотого сечения не выполнен просто потому, что композитор не обладает достаточной интуицией стройности.

Во время писания настоящей работы наш запас наблюдения и сведений по этому вопросу чрезвычайно увеличился: нами исследованы теперь уже все симфонии Бетховена, все его фортепианные и скрипичные сонаты, все произведения Скрябина. Всё сделанное в этом направлении вполне убеждает нас в том, что мы были правы, утверждая существование этого закона как нормы и внешнего математического выражения принципа стройности. Это есть не что иное, как



одно из частных воплощений ритмического принципа, и в этом заключается позитивная ценность данной закономерности. Не следует из этого, что вообще неминуемо надо применять этот принцип к творчеству. Дело в том, что общеритмический принцип требует только общего решения ритмической проблемы, наибольшего в наименьшем. Постоянно бывает, что это общее решение достигается только путём жертвы этими же парциальными принципами в частностях. Как диссонанс есть в некотором роде частичная «аритмия в созвучии», но, тем не менее, эта аритмия необходима в концепции целого, так может оказаться, что и принцип стройности – т. е. золотого сечения – как своего рода тектонический «консонанс» может иногда оказаться ненужным в частях и даже вредным. Пока мы в музыке переживаем ещё детство формы и пользуемся сравнительно только элементарными её видами, применение таких формальных или структурных консонансов так же обосновано, как было обосновано в своё время сплошное употребление созвучных консонансов. Но возможно, что развитие формы приведёт к таким её сложным построениям, при которых потребу-

ются диссонансы формы, нарочитые уклонения от стройности, чтобы этими уклонениями именно создавать прекрасное, то есть ритмическое целое.

Комментарии к таблицам измерений

№ 1. Золотое сечение только одно, что стоит в гармонии с однообразным фигуративным характером сочинения. Это золотое сечение падает на репризу (что, как мы видели и увидим ещё много раз, – один из наиболее частых приёмов). Отступление от теории довольно большое – оно могло бы быть уничтожено продлением ферматы, но мы на это не решаемся тут ввиду единичности самого золотого сечения. Возможно, что существует деформанта темпа, которая для первой половины этюда равна

$$\frac{609}{618} - 1.015,$$

а для второй половины –

$$618/609 - 0.985.$$

Эти деформанты весьма незначительны и вполне соответствуют импульсивному, более монументальному темпу начала этюда и естественному замедлению пред репризой.

Таблица А

Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
1. Op.10 № 1 C-dur	318  = 2	BA	0,618	0,609	9	196.524	193	3,524	Ф
2. Op.10 № 2 a-moll	198  = 2	AAB	0,146	0,152	6	28.608	30	1,392	Д
		AB	0.381	0,368	13	75.536	73	2,536	Ф
		BA	0,619	0,617	1	122.464	122	0,464	Л
		BBA	0,854	0,853	1	169.392	169	0,392	И, Д

Продолжение таблицы А

Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
3. Op. 10 № 3 E-dur	83	Золотые сечения обнаруживаются в каждой из трёх темповых частей этюда.							
		BA	0,618	0,627	9	51.294	52	1,706	Ф
		AB	0,381	0,385	4	31.706	32	1,706	Ф
		ABA	0,236	0,241	5	19.588	20	0,412	Ф
II	161	BAB	0,764	0,771	7	63.412	64	0,412	И, Д
		BA	0,618	0,612	6	100.116	99	0,884	И, Д
		Общий размер части = 0,764 первой							
		–	0,764	0,771	7	63.412	64	0,412	Ф
4. Op.10 № 4 c-moll	328 = 7	BA	0,618	0,616	2	202.704	202	0,704	Ф
		AB	0,381	0,396	15	125.296	130	4,704	Д
		AAB	0,146	0,143	2	47.888	47	50,888	Д, И
		AABA	0,090	0,091	1	29.520	30	0,480	Ф
		AAAB	0,056	0,052	4	18.386	17	1,368	Ф
		BAAB	0,528	0,542	14	173.184	188	12,816	Д
		BBA	0,854	0,854	2	280.112	280	0,112	Д, И
		BAB	0,764	0,757	7	250.592	248	2,592	Д, И
		BBAB	0,910	0,909	1	298.480	298	0,480	Ф

В последнем столбце (тип эстетического события) значение букв таково: Д – динамическое событие, И – интонационное, Л – ладовое, Ф – формально-структурное.

5. Op.10 № 5 Ges-dur	Золотое сечение обнаруживается после коды в последних 7 тактах. Число оставшихся единиц 312, кода равна 28 единицам и по размерам равна AABA – 0,090								
	312	BA	0,618	0,615	3	192.816	193	0,184	Ф, Д, И
		AB	0,381	0,387	4	119.184	121	1,816	Д.
		BAAB	0,528	0,522	6	164.736	163	1,736	Л
		BBA	0,854	0,855	1	266.448	267	0,552	Ф
			0,090	0,089	1	28.000	28	0,080	Ф
	закл.	кода	0,056	0,056	0	17.472	17	0,028	Ф



Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
6. Op.10 № 6 es-moll	 = 3	BA	0,618	0,607	11	198.378	195	3,378	Д, И
		AB	0,381	0,380	1	122.622	122	0,622	Л
		ABA	0,236	0,239	3	75.756	74-76	–	И
		AAB	0,146	0,146	0	46.866	47	0,134	Ф
		AABA	0,090	0,087	3	28.890	26-29	–	И
		BAAB	0,528	0,529	1	169.488	171	1,512	Л
		BAB	0,764	0,757	7	245.244	243	2,244	Ф
		BBAB	0,910	0,913	3	292.110	293	1,890	Л
		BBBA	0,944	0,947	3	303.024	302	1,024	Л
7. Op.10 № 7 C-dur	331	BA	0,618	0,604	4	204.558	200	4,558	Ф
		BAB	0,754	0,761	3	252.884	252	0,884	Л
		BBA	0,858	0,858	4	282.674	284	1,326	Д
Золотое сечение обнаруживается при отсечении коды в 4 такта = 24 единицам. Кода равна по размерам AABA–0,090. Оставшаяся часть составляет 331 единицы.									
8. Op.10 № 8 F-dur	 = 3	BA	0,618	0,629	111	237.312	242	4,688	Ф, Д
		AB	0,381	0,380	1	146.304	146	0,304	Д, И
		ABA	0,236	0,235	5	90.624	90	0,624	Ф
		AAB	0,146	0,151	1	56.064	58	1,936	Ф
		AAAB	0,090	0,089	1	34.560	34	0,560	Ф
		BAB	0,74	0,755	9	293.376	290	3,375	Д, И
		ABBA	0,471	0,475	4	181.248	182	0,752	Д, И
		BAAB	0,528	0,526	2	202.752	202	0,752	Л
		ABAAB	0,292	0,297	5	112.128	114	1,872	Ф
9. Op.10 № 9 f-moll	 = 2	Золотое сечение не обнаружено, но, по-видимому, это обусловлено тем, что темп этюда изменчив. В частности, этюд состоит из двух почти симметричных и почти равных частей (216 единиц и 192 единицы), и вторая часть обнаруживает правильное распределение золотых сечений.							
		BA	0,618	0,607	11	118.656	116	1,344	Д, Ф, И
		AB	0,381	0,380	1	73.344	73	0,344	Ф
		ABB	0,236	0,250	14	45.312	48	2,688	Ф
		BBA	0,864	0,875	9	163.968	168	4,052	Ф
		BAB	0,764	0,755	9	146.688	145	1,688	Ф
10. Op.10 № 10 As-dur	 = 0	BA	0,618	0,626	2	190.344	193	2,656	Д, Ф, И
		AB	0,381	0,367	14	117.656	113	4,656	Л, Ф
		AAAB	0,056	0,058	2	17.248	173	–	Ф
		ABBA	0,472	0,470	2	145.376	145	0,376	И, Д
		BAB	0,764	0,750	14	235.312	233	1,688	Ф
		BBAB	0,944	0,951	7	290.752	193	2,248	Л
		BABBA	0,708	0,704	4	218.064	217	1,064	Ф
		ABA	0,236	0,214	23	72.688	66	6,688	Л
	AAB	0,146	0,159	13	49.968	49	0,032	Ф	

Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
11. Op.10 № 11 Es-dur	324 ☺ = 2 ☺ = 2	BA AB AAB BAAB	0,618 0,381 0,146 0,528	0,605 0,370 0,146 0,528	13 11 0 0	200.232 123.768 47.304 170.072	194 122 48 171	6.232 0,884 1,326	Ф Л Д
12. Op.10 № 12 c-moll	Золотое сечение не обнаружено. Этюд, подобно примеру 9, обнаруживает сложение из двух симметричных частей, почти равных по метрическому протяжению (160 метрических единиц и 160 метрических единиц плюс маленькая кода в 16 единиц). Но каждая часть в отдельности обнаруживает правильные золотые сечения, а сама кода, если следовать буквально записи и не считать никакой паузы, равна 15 единицам, т.е. как раз 0,09 – обычный размер таких маленьких код.								
	1-я половина								
	160	BA ABA AAB AAAB BBA	0,618 0,236 0,146 0,090 0,854	0,607 0,231 0,155 0,090 0,856	115 11 0 2	98.880 37.760 23.360 14.400 136.640	97 37 25 15 137	1,880 0,760 1,640 0,600 0,360	И, Д Ф Ф Ф Ф, Д, И
	2-я половина по своим кульминациям тождественна первой								
13. Op.25 № 1 As-dur	199 ☺ = 0	BA BBA	0,618 0,854	0,613 0,844	5 12	122.982 169.946	122 168	0,942 0,946	И, Д Л
14. Op.25 № 2 f-moll	Этюд состоит из трёх частей, из которых две крайние тождественны по конструкции и по распределению сечений и симметричны относительно средней, которая сама находится по размерам в отношении к крайним как большая часть золотого сечения к меньшей. Если средняя часть есть А, а крайние В, то В:А – 0,618.								
	I и II части вместе образуют 200 единиц, и при этом начало II части падает на пункт АВ (0,381)								
	200	BA AB ABA AAB BBA BAAB	0,618 0,381 0,236 0,146 0,854 0,528	0,610 0,380 0,235 0,142 0,850 0,524	8 1 1 4 4 4	123,6 74,4 47,2 29,2 170,8 104,6	122 76 47 28 170 104	0,6 0,4 0,2 0,8 0,8 0,1	И, Д Ф (нач. II ч.) И, Д И, Д Л И, Д
В этом замечательном примере надо обратить внимание, что золотые сечения типов BBA, BAAB, BA целого оказываются в то же время золотыми сечениями типов BAB, ABA, AB одной второй (средней) части, взятой отдельно. Третья часть идентична первой по своим вехам.									



Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
15. Op.25 № 3 F-dur	 = 5	BA	0,618	0,621	3	137.196	137	0,196	Л
		AB	0,381	0,387	6	84.804	86	1,196	Л, Ф
		ABA	0,236	0,225	11	52.392	50	2,392	Л, Ф
		AAB	0,146	0,					
		BBA	0,854	0,851	3	189.558	191	1,412	Л, Ф
		BAВ	0,764	0,761	3	169.608	170	0,392	Ф, Д
		BBBA	0,944	0,941	3	209.568	209	0,568	Ф
16. Op.25 № 4 a-moll	 = 0	BA	0,618	0,590	-28	161.298	154	7,298	Ф
		AB	0,381	0,405	+26	99.702	106	6,298	Д
		BBA	0,854	0,858	+4	222.894	234	1,106	Ф
		AAB	0,146	0,130	-16	76.212	74	2,212	Ф
		BBBA	0,944	0,956	+12	247.384	250	2,616	Ф, Д
В этом этюде совпадение замечается неважное, что, однако, объясняется хорошо теорией деформант, так как темп этого этюда сильно изменчив.									
17. Op.25 № 5 e-moll	Этюд состоит из трёх частей. Две крайние симметричны относительно средней, отличающейся размером и темпом. В средней части золотых сечений не замечено. I часть (она же тождественна почти с III, если счесть фермату окончания за соответствующее число тактовых единиц).								
	137	BA	0,618	0,620	2	84.666	85	0,334	Ф
		AB	0,381	0,379	3	52.334	52	0,334	Ф
		ABB	0,146	0,146	0	20.332	20	0,332	Ф
		AABA	0,090	0,095	5	12.220	13	0,780	Ф
		BAAB	0,528	0,540	12	72.336	74	1,664	Ф
18. Op.25 № 6 gis-moll NB темп Lento = втрое медлен- нее на- чального d=69.	264	BA	0,618	0,625	7	163.152	165	2,848	Л, Д
		AB	0,381	0,390	9	100.848	103	2,152	Л, Ф
		ABA	0,236	0,231	4	62.304	61	1,304	Л
		AAB	0,146	0,143	3	38.554	38	0,544	Ф, И
		AABA	0,090	0,083	7	23.760	22	1,760	Ф, И
		ABBA	0,472	0,462	10	124.608	122	2,608	Ф, И, Д
		BAAB	0,528	0,519	9	139.392	137	2,392	Ф
		ABABA	0,326	0,326	0	86.064	86	0,064	Ф, И
19. Op.25 № 7 cis-moll	(При рассмотрении отсекается «интродукция»)								
	 = 0	BA	0,618	0,622	4	126.072	127	0,928	Ф
		AB	0,381	0,387	6	77.928	79	1,072	Д, И
		ABA	0,236	0,240	4	48.144	49	0,856	Л
		AAB	0,146	0,147	1	29.784	30	0,216	Л
		BAAB	0,528	0,528	1	107.712	108	0,288	Ф
		BAВ	0,764	0,759	5	155.856	155	0,856	И, Д
		BBA	0,854	0,858	4	174.216	175	0,784	Л
BABB	0,910	0,913	3	185.640	186	0,360	Д		

Наименование произведения	Число метрических единиц	Наименование сечения	Теоретическая величина (в десятичных долях)	Реальная величина (в десятичных долях)	Разность	Теоретическая величина (в метрических един.)	Реальная величина (в метр. ед.)	Разность	Тип эстетического события
20. Op.25 № 8 Des-dur	Золотых сечений не найдено, но они получаются, если откинуть коду, предположив, что нет конечного пассажа (хроматическая гамма). Общая длина тогда 129 единиц.								
		BA	0,618	0,620	2	79.722	81	1,278	Ф
		AB	0,381	0,379	2	49.278	49	0,278	Ф
		ABA	0,236	0,228	13	29.444	29	0,444	И, Д
		BBA	0,854	0,846	8	109.166	109	0,166	Ф, И, Д
21. Op.25 № 9 Ges-dur	$\frac{104}{2}$	BA	0,618	0,625	7	64.272	65	0,728	Д, И
		ABBA	0,471	0,469	2	52.728	49	3,728	Ф, Д
		BBA	0,854	0,856	2	88.816	89	0,184	Ф
22. Op.25 № 10 h-moll	Этюд распадается на три части, крайние симметричные по отношению к средней, причём их длины относятся в крайнем и среднем отношении – отношение равно 0,618. Но других точных отношений не замечено.								
Вступление иного текста откидывается									
23. Op.25 № 11 a-moll	$\frac{368}{0}$	BA	0,618	0,612	6	227.424	225	2,424	Д. И
		AB	0,381	0,386	5	140.576	142	1,424	Ф
		AABA	0,090	0,089	2	33.120	33	0,120	Ф
		BBA	0,854	0,861	7	314.322	317	2,678	Д. И
		BABB	0,910	0,910	0	334.430	335	0,570	Ф. Д. И
		BBAB	0,944	0,960	16	355.534	354	1,534	Ф. Д
24. Op.25 № 12 c-moll	Золотых сечений не найдено.								
25. f-moll	$\frac{354}{0}$	BA	0,618	0,618	0	218.772	218	0,772	Л
		ABA	0,236	0,223	13	83.544	85	2,544	Ф
		AAB	0,146	0,144	2	51.684	50	1,684	Л
		BBA	0,854	0,853	1	302.316	302	0,316	Ф
		BBBA	0,944	0,946	2	334.176	334	0,176	Ф
		BAB	0,764	0,748	16	270.456	264	3,544	Д. И
26. Des-dur	$\frac{222}{2}$	BA	0,618	0,626	8	137.196	139	1,804	Ф
		AB	0,381	0,387	5	84.804	86	1,196	Ф, Л
		ABA	0,236	0,234	2	52.392	52	0,392	И, Д
		AAB	0,146	0,139	7	31.412	31	0,412	Л
		AABA	0,090	0,085	5	19.980	19	0,980	И
		BAAB	0,528	0,545	17	116.216	121	4,784	Д
		ABBAB	0,437	0,436	1	97.236	97	0,236	Ф
		BBA	0,854	0,800	6	189.588	191	1,412	И
		BBAB	0,910	0,901	9	202.020	200	2,020	Ф
		ABABA	0,326	0,333	7	72.372	74	1,628	Ф



№ 2. Более значительные смещения вех обусловлены, очевидно (так как смещения неравномерны и даже противоположны, иначе мы могли бы ожидать неправильной расценки ферматы), деформантами темпа, самая значительная из которых приходится перед началом средней части (73 по метрическим координатам).

В теме этюда тоже наблюдается золотое сечение, весьма точно совпадающее с динамо-интонационным пунктом мелодии.

В мелодии этой 57 звуков равной длительности. Теоретический пункт ближнего сечения (AB) есть $57 \times 0.381 = 21,7$, и мы имеем кульминацию мелодии на 1 шестнадцатой.



А) № 3. Этюд распадается на три части, в которых по характеру крайние симметричны по отношению к средней. В строении частей без натяжки можно предпо-

ложить существование золотых сечений, согласно представленной таблице, причём большая часть сечений совпадает и с кульминациями динамики и мелодии.



В) № 3. В мелодии этюда наблюдаются золотые сечения.

Общая метрическая длина мелодии (в восьмых) – 34.

Теоретические положения сечений		Реальные положения
BA	21.012	20 (нижняя кульминация и граница фразы)
AB	12.988	12–13 (верхняя кульминация)
ABA	8.024	8 (верхняя кульминация)
BAB	20.976	26 (верхняя кульминация)

№ 4. В этом этюде все золотые сечения довольно точно попадают на предвычисленные места. Небольшие отклонения вполне объясняются деформантами темпа, которые весьма незначительны и вполне соответствуют обычным интуитивным изменениям темпа. Если мы имеем средний

общий темп равным единице, то парциальные деформанты его в отдельных частях выразятся следующими числами, по формуле:

$$\Delta = \frac{n_1 - n_2}{N_1 - N_2}$$

где N_1, N_2 – метрические координаты теоретических точек, ограничивающих промежутков, для которого вычисляются де-

форманты, а n_1, n_2 – метрические координаты реальных точек, ограничивающих те же промежутки.

Для промежутков	Вычисление деформанты	Деформанта
A-AAAB	52:56	0,926
AAAB-AAAB	(91-52) : (90-56)	1,146
AABA-AAB	(148-91) : (146-90)	1,019
AAB-AB	(396-148) : (381-146)	1,013
AB-BAAB	(542-396) : (528-381)	1
BAAB-BA	(616-542) : (618-528)	0,822
BA-BAB	(757-616) : (754-618)	0,966
BAB-BBA	(854-757) : (854-764)	0,966
BBA-BBAB	(909-854) : (910-854)	0,982
BBAB-B	(1000-909) : (1000-910)	0,01

Рассматривая самый этюд, видим, что:

1-й промежуток – естественное замедление начала плюс замедление в четвёртом такте при разбитых октавах – импульсивное.

2-й промежуток – обычное в этом месте ускорение при восходящем пассаже.

3-й промежуток – продолжение предыдущего.

4-й промежуток – нормальный темп, деформанта ничтожна.

5-й промежуток – то же с ещё большей точностью.

6-й промежуток – сильное понижение темпа, обусловленное задержкой на квинтсекстаккорде после динамического подъёма и естественной паузой после фортиссимо с переходом к пиано.

7-й промежуток – начало: темп почти нормальный, немного скорее начала (аналогичного), что и обычно бывает при исполнении аналогов – второй аналог идёт немного быстрее.

8-й промежуток – то же; некоторая замедленность объясняется свойством пассажей (октавы в левой руке).

9-й промежуток – темп близок к нормальному.

10-й промежуток – ускорение, естественное вообще при заключениях бравурных вещей.

№ 5. Приём отсечения коды, которая при этом оказывается соизмеримой с некоторыми размерами золотых «отрезков» (обычно она равна бывает 0,090) – приём, к которому приходится иногда прибегать. Роль коды в этом случае как бы «внеархитектурная» – она уподобляется шпилью здания и обычно имеет пассажный или аккордовый характер, не прибавляя чисто музыкального содержания, как это имеет место и теперь.

№ 6. В мелодии этюда наблюдается золотое сечение. Мелодия равна по длительности 44 метрическим единицам.

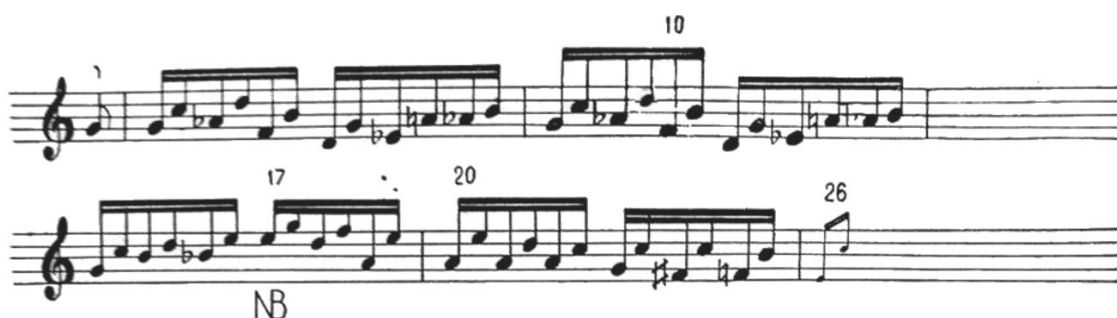




Теоретическое сечение приходится на $44 \times 0,618$ или 27,192 метрическую долю. На самом деле кульминация интонации занимает протяжение от 26 до 29 метрических долей. Надо, однако, считать, что кульминационный центр приходится именно точно по вычисленному, так как, если бы нота эта, кульминирующая *es*, была взята на инструменте с длительным

и способным к нюансу звуком, например, на скрипке, то естественное усиление (динамический кульминационный центр) пришлось бы не на начало этой ноты, а на последующее её деление.

№ 7. В теме кульминация интонации и динамики (нота «соль») очень близка к золотому сечению ВА мелодии, имеющей 26 метрических единиц протяжения.



Теоретическая величина метрической координаты сечения равна $26 \times 0,618$ или 16.060, на самом деле кульминация приходится на 17; небольшое отклонение легко объясняется естественной деформантой темпа, именно естественным ускорением в промежутке 14–17 метрических единиц.

Кода, отбрасываемая нами, имеет тот же характер «шпиля», а по музыкальному содержанию – «пассажа», и размеры её те же – 0,090.

№ 9. В теме имеется золотое сечение, и не одно. Общая длина темы 48 ед.

Мы имеем такие теоретические сечения в ней:

ВА – 29.664

АВ – 18.336

АВА – 11.328

На деле мы имеем кульминации интонации и динамики в пунктах:

11 – соответствует АВА (частая верхняя кульминация).

19 – соответствует АВ (нижняя кульминация мелодии).

Что же касается самой яркой кульминации (нота «до» мелодии), то она попа-



дает раньше, вместо теоретической величины 29.664 мы наблюдаем 35. Это значительное отклонение обусловлено, несомненно, существованием деформанты темпа в конце мелодии – «ritardando», обо-

значенное автором и очень резкое. На основании сказанного мы можем вычислить размеры этого «ritardando». Пусть «скорость» движения звуков, т.е. время длительности единицы метрической в проме-

жутке до *ritardando* есть «а», а скорость движения во время *ritardando* – «х» (эта скорость есть величина, обратная темпу). Тогда мы имеем уравнение:

$$34a \cdot 618 = 1000 (8a + 6x),$$

откуда

$$6000x = 13012a$$

или

$$x = 13012/6000,$$

а темп *ritardando* будет обратная величина, т. е.

$$T = 6000/13012 \text{ или } 0,46$$

№ 10. В теме два золотых сечения. Если считать мелодию по метрическим единицам в две восьмых триоли, то в теме 24 метрических единицы, Теоретические сечения приходятся на пункты:

$$BA - 14.832$$

$$AB - 9.168.$$

Реальные кульминации интонации приходятся на:

$$BA - 15$$

$$AB - 9,$$

что даёт самое лучшее, возможное в данном случае, согласие.



№ 12. Знаменитый с-moll'ный этюд явным образом составлен из двух, почти тождественных по строению частей и маленькой коды, заимствованной из фигуры начала. Размеры частей таковы:

160 ед. – 160 ед. кода (16 ед.).

Отрывистое окончание этюда не даёт возможности предполагать фермату или паузу. Тогда коду надо считать в 15 еди-

ниц, что даёт хорошее соответствие с «золотым расстоянием» в 0,090, которое, как мы видели, составляет обычный размер этих код.

№ 13. В теме этюда золотые сечения.

Общая длина (не считая затакта, который отпадает в последующих проведениях и потому не тектоничен) – 33,



Теоретические положения

$$BA - 20.394$$

$$AB - 12.606$$

Реальные положения

21 (общая верхняя кульминация)

13 (частная кульминация)

№ 14. В теме золотые сечения.

Общая длина мелодии (считая по четвертям) – 34.



Теоретические положения	Реальные положения
BA – 21.012	
AB – 12.988	13 (верхняя кульминация)
ABA – 8.024	9 (верхняя кульминация)
BBA – 29.036	28 (верхняя кульминация)

№ 15. В мелодии этюда золотое сечение.

Теоретические положения

AB – 9.251

Общая длина (считая в четвертях) – 29

Реальные положения

10 (верхняя кульминация)

№ 16. Уклонения от золотых предвычисленных сечений тут настолько значительны, что, быть может, лучше этот при-

мер считать в количестве «неоправдавших» теории, тем более что, по общему впечатлению, и стройности в этом этюде меньше.



№ 19. В «отсечённой» интродукции наблюдается золотое сечение. Движе-

ние шестнадцатыми совпадает с золотым сечением.



Теоретическая величина его (метр, размер интродукции 41) – 25.338, реальное положение – 25.

В самой теме этюда то же золотое сечение.

Теоретические размеры (в шестнадцатых)

Общая длина 88.

BA – 53.384

AB – 33.616

Истинное положение.

53 (нижняя кульминация)

33 (верхняя и динамическая)

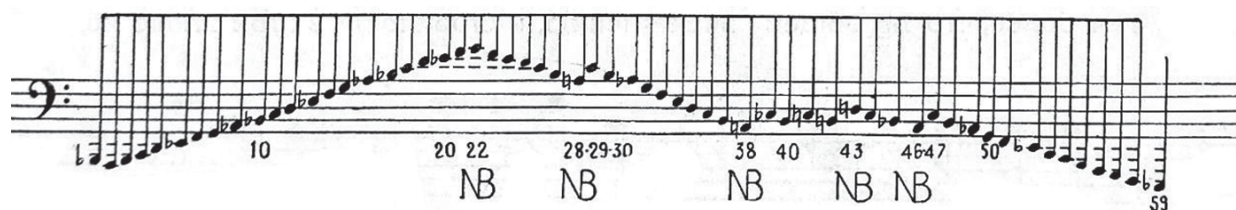


Ещё замечательнее строение пассажа (на 27 такте этюда) в левой руке. В нём 59 нот и строение его волнами с частичными кульминациями. Результаты его пробы на золотое сечение таковы:

Совпадение наблюдается с максимальной точностью: ошибки меньше размера

ноты, кроме двух случаев, где они равны одной ноте, – и, стало быть, большей точности и достигнуть невозможно. Быть может, из всего нами исследованного это наиболее замечательный пример работы интуиции.

Теоретические положение сечений		Положения кульминаций волн пассажа
AB	22.538	22 (первая верхняя)
ABBA	27.854	28 (вторая верхняя)
BA	36.462	38 (нижняя первая)
BAB	24.070	46 (конец нижней)
BABBA	41.772	43 (верхняя)



№ 25. В мелодии этюда ряд золотых сечений, совпадающих с моментами кульминации интонации.

Теоретические положения Общая длина 73		Реальные положения
AAB	10.438	11 (нижняя кульминация)
ABA	17.225	17 (верхняя кульминация)
ABBA	34.45	34 (верхняя кульминация)
BA	45.114	46 (верхняя кульминация и общая)

Совпадение не оставляет желать ничего лучшего. Причудливая и извилистая мелодия, оказывается, в своём профиле точно

следует неосознанным математическим законам.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (Опыт позитивного обоснования законов формы) // Искусство. Журнал Государственной академии художественных наук. 1925. № 2. С. 132–146.

2. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (Опыт позитивного обоснования законов формы) (окончание) // Искусство. Журнал Государственной академии художественных наук. 1927. Кн. II–III. С. 32–56.

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 Государственной академии художественных наук (ГАХН) и президент Ассоциации современной музыки в Москве, профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

 REFERENCES

1. Sabaneev L.L. Etyudy Chopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (Opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) [Etudes by Chopin in the Light of the Golden Section Law (Experience of the Laws of Form Positive Justification)]. *Iskusstvo. Zhurnal Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennykh nauk* [Art. Journal of the Artistic Sciences State Academy]. 1925. No. 2, pp. 132–146.

2. Sabaneev L.L. Etyudy Chopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (Opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) (okonchanie) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (Experience of positive substantiation of the laws of form (ending))]. *Iskusstvo. Zhurnal Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennykh nauk* [Art. Journal of the State Academy of Artistic Sciences]. 1927. Books II–III, pp. 32–56.

About the author:

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





С.Ю. ПЕТРУНИНА

*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 000-0003-3862-0857*

Концепция «органического» в творчестве Тань Дуня

Феномен органической музыки в творчестве китайского композитора Тань Дуня представляет существенный интерес в контексте исследования современной китайской музыки. Автором даётся краткий обзор взглядов музыковедов разных стран на явление органической музыки. В настоящей статье органическая музыка рассматривается как обобщающая концепция, включающая связь с природой на разных уровнях, идею единства мироздания, человека и природы, переданную через полистилистику, использование особого органического инструментария и его соединение с инструментами симфонического оркестра. Синтез как неотъемлемая черта органической музыки отражается также в смешении различных культурных пластов Востока и Запада, архаики и современности, жанров, манер исполнения. Важной особенностью становится роль визуальной составляющей, проявляющейся в использовании мультимедиа, акцентировании внимания публики на внешнем облике органических инструментов. В то же время органическая музыка в статье представлена как жанровое направление, в рамках которого «органическое» проявляется наиболее ярко и концентрированно. Выделение её как отдельного жанра прослеживается и в позиции самого композитора, который объединяет «Водный концерт», «Бумажный концерт», «Концерт земли» и «Водную музыку» в особую органическую жанровую группу.

Ключевые слова: Тань Дунь, органическая музыка, органические инструменты, китайская музыка, современная музыка.

Для цитирования / For citation: Петрунина С.Ю. Концепция «органического» в творчестве Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 106–115. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.106-115. EDN: ITDSPT.

SOFIYA Yu. PETRUNINA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 000-0003-3862-0857*

The Concept of the "Organic" in Tan Dun's Creative Work

The phenomenon of organic music in the creative work of Chinese composer Tan Dun presents a considerable interest in the context of studying contemporary Chinese music. The author gives a brief review of the musicologists' views from different countries on the organic music phenomenon. This article considers organic music as generalizing concept, including the connection with nature at different levels, the idea of the unity of the universe, man and nature, that is conveyed through polystylistics, the use of special organic instrumentation and its combination with instruments of the symphony orchestra. The synthesis as an integral feature of organic music is also reflected in mixing



different cultural layers of East and West, archaic and modern, genres, performance manners. The important peculiarity is the role of the visual component, manifested in using multimedia, emphasizing the public attention on the organic instruments appearance.

At the same time, organic music in the article is presented as a genre direction, within which the “organic” manifests itself most clearly and concentrated. Its singling out as a separate genre can also be traced in the position of the composer himself, who unites “Water Concerto”, “Paper Concerto”, “Earth Concerto” and “Water Music” into a special organic genre group.

Keywords: Tan Dun, organic music, organic instruments, Chinese music, contemporary music.

Исследование органической музыки базируется на ряде основополагающих понятий: «органическое», «органическая музыка», «органический инструментальный». Для того чтобы подойти к определению этого явления в контексте творчества Тань Дуня, необходимо очертить ясную границу, представив одноимённые, но не идентичные явления, а именно общеупотребительное выражение «органическая музыка» и концепцию органического в музыке видного теоретика музыки Генриха Шенкера (Heinrich Schenker, 1868–1935). В музыкальной (в особенности любительской и популярной) среде словосочетание «органическая музыка» широко распространено как синонимичное «живой музыке», в противовес электронной или записанной на электронные носители. Отчасти такое понимание отражено, например, в «Словаре городского сленга» [8].

Генрих Шенкер видел органическое в выявляемых им определённых принципах, законах, общих для биологических организмов и искусства [2]. Выстроенность музыкальной формы на основе этих принципов становится для него критерием совершенства произведений. Наиболее высоко им оцениваются произведения естественные, следующие всеобщим законам природы, а именно основанные на пролонгации первичной структуры на более высоких уровнях [1, с. 90].

В ряде музыковедческих исследований, предметом которых послужила органическая музыка, можно увидеть различные попытки описать это явление. В диссертации Ян Лин (杨玲) органическая музыка предстаёт как феномен в рамках музыкального авангарда, соединяющийся с китайскими традициями [14, с. 14]. В статье А.Н. Хасановой, посвящённой органической музыке Тань Дуня, даётся описание данного явления, по которому можно судить о понимании его как особого экспериментального направления в творчестве композитора [4]. Примером такого толкования также служит статья Ян Туна [7, с. 34]. Австрийский музыковед Кристиан Утц (Christian Utz) – автор ряда монографий о современной музыке, в которых в т. ч. подробно освещается фигура Тань Дуня, – в своих исследованиях указывает на связь с природой в творчестве композитора, выраженную в использовании особых инструментов из природных материалов, избегая понятия «органическое» [12, с. 446]. Для К. Утца звуки природы, к которым обращается композитор, связаны с интересом к архаике, древней обрядовой музыке [12, с. 437].

Истоки «органического» у Тань Дуня прослеживаются с его самых раннихopusов. Он вводит понятие в свой лексикон предположительно в 1980е гг., в период зарождения замыслов и работы над пер-

выми органическими сочинениями. Это понятие используется композитором применительно к разным составляющим творческого процесса (отбор и подготовка материалов, изготовление специальных инструментов), самого произведения, исполнения и восприятия музыки. Органическое представляет собой концепцию, лежащую в основе мышления композитора и определяющую его подход к искусству. Её элементы в той или иной мере отражаются в значительной части наследия композитора.

Ввести понятие «органическая музыка» в конце 1980х гг. ему предложил некий японский музыкант [5]. Оно должно было обобщить идеи Тань Дуня, для которого к тому времени, очевидно, уже вошло в привычку использование слова «органическое» применительно к разным сторонам своего творчества. Однако в действительности оно стало более узким понятием, включающим в себя лишь небольшой ряд сочинений, в которых органическая концепция, по мнению композитора, проявилась наиболее ярко. Выражение «органическая музыка» используется Тань Дунем применительно к некоторым из своих сочинений в значении определённого жанрового направления, характерным признаком которого выступает активное использование особых органических инструментов (т. е. связанных с природой). Наглядное подтверждение этому можно увидеть на официальном сайте Тань Дуня. Здесь его сочинения подразделяются на следующие группы: 1) камерная и сольная музыка, 2) мультимедиа и оркестровые произведения, 3) музыкальный ритуал и перформанс, 4) оперы, 5) оратории и хоровые произведения, 6) органическая музыка, 7) симфонические работы и концерты, 8) визуальная музыка

[10]. К шестой группе композитор относит концерты «органической трилогии» («Водный концерт», «Бумажный концерт» и «Концерт земли»¹) и квартет «Водная музыка», представляющий собой переложение фрагмента из «Водного концерта».

В данное понятие органической музыки не вмещаются прочие сочинения с участием органического инструментария, в частности «Водные страсти по Матфею» и «Страсти по Будде», в которых органические инструменты также занимают значительное место. В этом случае органическая музыка, или «органическое», может быть трактовано как особая концепция, элементы которой проникают в большую часть наследия композитора. Органический инструментарий обнаруживается в произведениях самых разных жанров: крупных оперно-ораториальных сочинениях, симфониях и концертах, квартетах, экспериментальных работах. Исключением здесь становятся миниатюры, сонаты и пьесы для других солирующих инструментов. Однако и в них проявляются другие элементы органической концепции как одной из важнейших основ творчества китайского композитора.

Понимание органической музыки как особого жанра включает в себя не только задействование особой перкуссии и её роли в партитуре; также можно обнаружить стремление к многочастности в рамках крупного оркестрового сочинения. Наличие в произведении органических инструментов, представленных развёрнутой группой и берущих на себя (в том числе) роль солирующих, является важным, но не единственным признаком органической музыки. Это подтверждает выбор сочинений самим автором, работа с органическим инструментарием, роль которого в данных сочинениях особенно важна.

¹ «Water concerto» (1998), «Paper concerto» (2003), «Earth concerto» (2009).

В то же время, по словам композитора, дело не в специфическом инструментарии и особенностях инструментовки, а в том, как они используются, каково их значение в раскрытии замысла партитуры [9]. Органический инструментарий становится «главным героем» в сочинениях этого жанра, что можно наглядно увидеть в программном «Бумажном концерте», посвящённом истории возникновения бумаги.

Органическая музыка как концепция связана со стремлением к естественности, близости к природе и опоре на китайские национальные традиции, звучанию природы в физическом (природные объекты в роли источников звука) и анимистическом смысле (голоса духов, элементов природы). Естественность звучания означает для Тань Дуня единство звучащего мира, включающего музыкальные и немusические звуки, инструменты и мультимедиа и т. д. Связь с природой понимается Тань Дунем прежде всего на философско-концептуальном уровне, а также в виде использования особых органических инструментов, изготовленных из «природных» материалов. В то же время обнаруживаются и некоторые композиционные особенности, носящие «природный» характер, в чём можно увидеть сходство с идеями Шенкера [3, с. 17].

Концепция «органического» простирается далеко за пределы просто включения в состав партитур органических инструментов, которые выступают лишь одним из средств её воплощения. Ключевое слово, которое может быть выдвинуто для её понимания, – это «природа». «Органическое» (有机 – *youji*) в китайском языке служит словом, обозначающим принадлежность к природе. Неслучайно в литературе (интервью, рецензии на концерты и т. д.) зачастую для трилогии органиче-

ских концертов используется альтернативное наименование «природная трилогия» [13]. Оно указывает на использование органических инструментов, изготовленных из природных материалов. Они выступают ярким проявлением связи с природой, которая шире основывается на толковании *youji* как органичности, естественности, целостности. В соответствии с органической концепцией искусство должно быть воплощением идеи единства мироздания и, в то же время, отражением его многообразия. Она не только допускает, но даже требует соединения друг с другом далёких культурных явлений. В произведениях Тань Дуня этот синтез обнаруживается в соединении различных источников звука, манер исполнения, жанров, видов искусства, стилей далёких друг от друга эпох и культур, человека и природы.

Прежде всего необходимо заметить, что органический инструментарий в партитурах Тань Дуня всегда (за исключением «Водной музыки» – фрагмента из «Водного концерта»²) соседствует с инструментами симфонического оркестра, внеевропейских музыкальных культур, мультимедийными и компьютерными технологиями, а также с различными по стилистике вокальными партиями, включающими в т. ч. приёмы пекинской оперы (цзинцзюй).

Полистилистика представлена во многих сочинениях Тань Дуня. В них совмещаются фольклор, популярная музыка, китайская традиционная драма, шаманские обряды, барокко, поздний романтизм, авангард и поставангард. На страницах партитур Тань Дуня возникают цитаты из сочинений И.С. Баха, Малера и т. д. В «Концерте для фортепиано пизцикато и десяти инструментов» (“Concerto for pizzicato piano and ten instruments”, 1995)

² “Water music”, 2004.

композитор обращается к джазу, в последней части «Тайных песен женщин» (“Nu shu”, 2013) – к рок-н-роллу. В концерты «Прощай, моя наложница» (“Farewell my concubine”, 2015) и «Рапсодия и фантазия» (“Violin concerto: rhapsody and fantasia”, 2018) Тань Дунь включает стилистику и приёмы пекинской оперы. Китайские музыкальные традиции также представлены в его сочинениях даосско-шаманскими ритуалами, которые, благодаря детским и юношеским впечатлениям, отразились уже в ранних его работах, таких как «Восемь воспоминаний в акварели» (“Eight memories in watercolor”, 1979) и «О даосизме» (“On taoism”, 1985). Позднее ярким примером обращения к фольклору станет тема китайской народной песни «Маленькая капуста» в «Опере духа» (“Ghost opera”, 1994).

Тембровое разнообразие в сочинениях Тань Дуня также чрезвычайно велико. Как правило, неотъемлемой его частью выступает инструментарий симфонического оркестра, к которому присоединяются инструменты внеевропейских культур, а также гитара, саксофон, орган, средневековая арфа, вибрафон, бар чаймс (bar chimes / mark tree), рототом, водная скрипка (waterphone), органические инструменты, мультимедиа. Перу Тань Дуня принадлежат концерты для солирующих или входящих в ансамбль солистов инструментов: в их числе скрипка, виолончель, контрабас, фортепиано, тромбон, цитра гучжэн (古筝), лютя пипа (琵琶), китайская скрипка эрху (二胡), окарина сюнь (埙), органические инструменты, перкуссия.

Во многих произведениях композитора, в т. ч. театральных, симфонических поэмах и др., наблюдается расширенная группа ударных. В её состав входят образцы перкуссии различных культур: японские ба-



Рис. 1. Тань Дунь играет на водной скрипке.

рабаны тайко, тибетские поющие чаши, африканские барабаны уду, латиноамериканский гуиро, кубинские барабаны конга и бонго. Особенно широко включаются традиционные китайские инструменты различных групп: литавры пайгу (拍鼓), колокольная установка бяньчжун (编钟), китайские гонги, китайские тарелки, деревянный барабанчик муюй (木鱼), цитра гуцинъ (古琴), губной орган шэн (笙).

Приведём наглядный пример смешения столь разных инструментов и голосов в партитуре сочинения «Врата (Оркестровый театр IV)» (“The gate (Orchestral theatre IV)”, 1999):

Флейта, флейта пикколо
Гобой
Кларнет, бас-кларнет
Фагот, контрафагот
2 валторны
2 трубы
2 тромбона
Туба
Литавры



Перкуссия: водный гонг, гуиро, ков-
беллы, тамтам, большой барабан, большой
китайский гонг, старая печатная машинка

Арфа

Актриса пекинской оперы

Сопрано западной оперы

Японский кукольник

Струнные.

Тань Дунь демонстрирует здесь умение гармонично совместить не только инструментарий различных культур, но и восточную и западную манеры пения: актрисы пекинской оперы в первой части и западного академического сопрано во второй. Ярким примером использования органических инструментов служит конец первой части, завершающийся самоубийством Юцзи (исполняет певица пекинской оперы) с тихими отзвуками воды и её изображением с помощью мультимедиа на фоне. Водным гонгом здесь, как и в других своих сочинениях, Тань Дунь называет китайский гонг, погружаемый в воду.

Помимо соединения разнообразных тембров в органической музыке Тань Дуня можно отметить синтез, проявляющийся на уровне жанров. В ряде случаев неоднозначность их толкования заметна уже в названиях произведений. Так, в английских названиях концертов органической трилогии композитор использует обозначение «концерт», однако в китайской версии употреблено слово «乐» (юэ – музыка), имеющее более широкое жанровое значение. Неудивительно, что во втором концерте этой трилогии (в «Бумажном концерте») обнаруживается соединение нескольких жанров: барочного концерта и симфонии. Различные

жанры соединяются в театральных сочинениях Тань Дуня. В частности, «Страсти по Будде» (“Buddha passion”, 2018) представляют собой оперу-ораторию, а «Девять песен» (“Nine songs”, 1989) соединяют в себе оперу-ритуал и вокально-инструментальный цикл. Многие крупные театральные и ораториальные произведения композитора пересекаются с жанром органической музыки: помимо «Страстей по Будде» и «Девяти песен» следует упомянуть балет «Розовое» (“Paper music – The pink”, 1993), «Водные страсти по Матфею» (“Water passion after St. Matthew”, 2000), оперу «Чай – зеркало души» (“Tea: a mirror of soul”, 2002).

Понимание природы в контексте органической концепции связано не только с её звучанием, но и с визуальной составляющей. При этом сам Тань Дунь выделяет в своём творчестве отдельное направление

Пример № 1. Тань Дунь. «Врата (Оркестровый театр IV)»,
I часть, с. 40

«визуальной музыки». К нему он причисляет экспериментальные проекты, включающие сценическое действие, и аудиовизуальные выставки, на которых продемонстрированы, в том числе, органические инструменты. В их числе «Форма звука» (“Soundshape”, 1990), «Розовое» (“The pink”), «Чудесная песня: диалог с Чэнь Чжэнем»³ (“Skin drumming (Jue chang)”, 2004), «Фортепианная инсталляция» (“Piano installation”) и другие работы. Некоторые из подобных выставок основаны на органических сочинениях Тань Дуня, а именно «Форма звука» (работа с керамическими инструментами) и «Розовое» (работа с бумагой). В них особенно выпукло проявляется свойственный Тань Дуню синтез звукового и визуальных искусств. Цитата «услышать звук, увидеть цвет», звучащая в опере «Чай – зеркало души» (партитура, 1 акт, с. 11)⁴, становится идеей-лейтмотивом во всём творчестве Тань Дуня.

простейших музыкальных инструментов (камни, окарина *сюнь*⁵), задействованных в древних шаманских обрядах, наполняют сочинения Тань Дуня новыми красками. Композитор обращается не только к природе как таковой, но также к отношению человека и природы, звукам и смыслам, рождающимся при их взаимодействии.

В своих партитурах Тань Дунь, опираясь на доступные источники в виде найденных в ходе археологических раскопок музыкальных инструментов, наскальную живопись, старинные рукописи, осуществляет попытку воссоздания звукового мира древнего Китая, соединяя его с современностью. Так, в «Страстях по Будде» (во многом благодаря рисункам, найденным учёными в пещерах Могао) реконструируются звуки Дуньхуана, одного из важных городов Великого Шёлкового пути; в «Девяти песнях» реконструируется облик чуских шаманских ритуалов (тер-

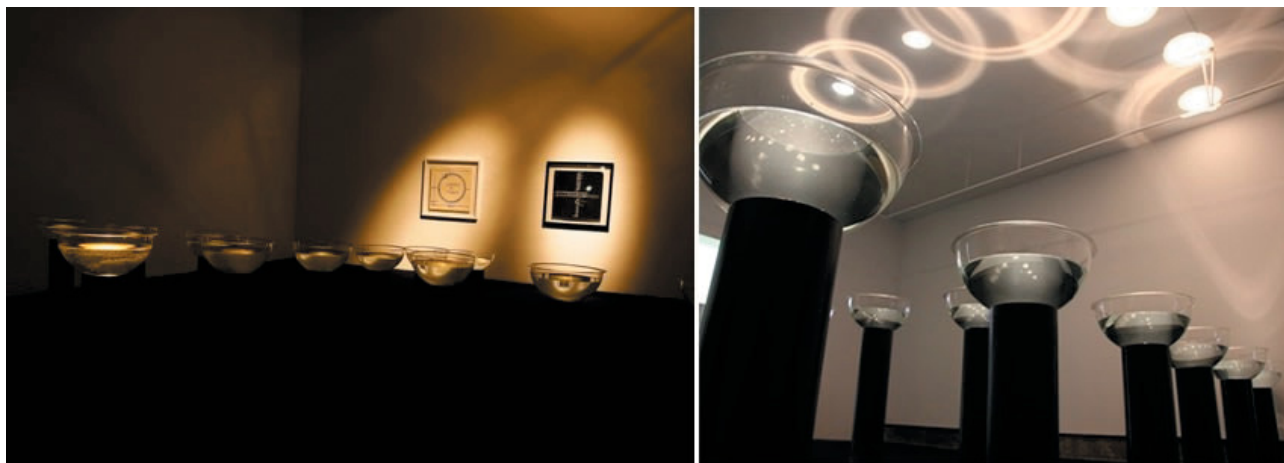


Рис. 2. Тань Дунь, кадры с выставки «Органическая музыка». Нью-Йорк, 2009–2010

Обязательной составляющей синтеза в «органической» музыке становится природа, понимаемая как сфера архаического звукового мира. Звуки бытовых действий, аналогичных тем, что входили в жизнь людей столетия назад, тембры и ритмы

ритория современной провинции Хунань, родины композитора).

Как процесс реконструкции, так и само воплощение тесно связаны с визуальной составляющей, в т. ч. сценическим движением и акцентированием внимания пуб-

³ Название на русском приводится в соответствии с китайским вариантом.

⁴ Также см. интервью с композитором об опере [11].

⁵ Окарину сюнь Тань Дунь тоже относит к органическим инструментам.



лики на том, как выглядят древние музыкальные инструменты. Визуальное играет значительную роль и во многих других работах Тань Дуня, что выражается в театральности, применении мультимедиа, элементов театра теней, визуальном акценте на органических инструментах. В отношении мультимедиа показательны такие сочинения, как «Ню шу», «Карта: концерт для виолончели, видео и оркестра» (“The map: concerto for cello, video and orchestra”, 2002), «Красный прогноз (оркестровый театр III)» (“Red forecast (Orchestral theatre III”, 1996), «Врата (оркестровый театр IV)». Мультимедиа становится важным способом воплощения диалога между культурами, виртуальным и реальным, человеком и природной средой [6, с. 39]. Нередко в визуальных проекциях композитор задействует органические элементы (как,

например, бумажные элементы декораций и костюмы в опере «Чай»).

Таким образом, органическая музыка представляет собой оригинальную концепцию Тань Дуня, пронизывающую всё его творчество. Её основополагающая идея состоит во взаимоотношениях человека и природы, их единстве на разных уровнях: соединении привычного и органического исполнительского состава, использовании мультимедиа, полистилистики и т. д. Концепцию можно проследить в работе со звуками природы, представленными в виде органических инструментов. В более узком смысле органическое может обозначать группу жанров, в которых идея связи, единства человека и природы, окружающего мира занимает важное место. Органическое представляется одной из основополагающих сторон творчества композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Н.О. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы XX века. М.: Музиздат, 2011. С. 123–145.
2. Лагутина Е.В. Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2014. 30 с.
3. Петрунина С.Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 12–21.
4. Хасанова А.Н. Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты в произведениях китайского авангарда // Музыка как национальный мир искусства. Материалы международной научной конференции. Казань, 2015. С. 194–203.
5. Юй Болин. «Органическая музыка»: особенности взаимодействия музыкальных традиций Востока и Запада в творчестве китайского композитора Тань Дуня // URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/18431/%C2%ABORGANICHESKAYA%20MUZYKA%C2%BB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 11.11.2023).
6. Юнусова В.Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 33–41.
7. Ян Тун. «Органическая музыка» Тан Дуна: традиции и инновации // Музыка и время. 2023. № 1. С. 34–37.
8. Organic music. Urban dictionary // URL: https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwio9sf63qf_AhUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Fwww.urbandictionary.com%2Fdefine.php%3Fterm%3Dorganic%2520music&psig=AOvVaw1d-E2mFWZDpcShSZrULoti&ust=1685903722840916 (дата обращения: 11.11.2023).

9. Peters H. Interview with Tan Dun on “Percussion concerto: the tears of nature” // Die Welt Newspaper. URL: <http://web.archive.org/web/20210921162443/http://tandun.com/composition/percussion-concerto-the-tears-of-nature/> (дата обращения: 11.11.2023).
10. Tan Dun. Compositions // URL: <http://web.archive.org/web/20220102120443/https://tandun.com/compositions/> (дата обращения: 11.11.2023).
11. Tan Dun. Interview on opera “Tea” // URL: <http://web.archive.org/web/20210921161649/http://tandun.com/composition/tea-a-mirror-of-soul-opera-in-three-acts/> (дата обращения: 11.11.2023).
12. Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002. 533 p.
13. 房家梁. 大自然三部曲《水·风·陶》西安首演 [Фан Цзялян. Премьера органической трилогии «Вода, ветер, керамика» в Сиане. 2021] // URL: <http://www.chinanews.com.cn/cul/2021/12-05/9622515.shtml> (дата обращения: 11.11.2023).
14. 杨玲. 谭盾有机音乐研究: 硕士学位论文. 山东: 山东大学, 2009. 54页 [Ян Лин. Исследование органической музыки Тань Дуня: магистер. дисс. Шаньдун: Шаньдунский университет, 2009. 54 с.].

Об авторе:

Петрунина София Юрьевна, аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Научно-композиторского факультета, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3862-0857**, sofi.petrunina@yandex.ru

REFERENCES

1. Vlasova N.O. Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and His Analytical Theory]. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy XX veka* [Musical-Theoretical Systems of the XX Century]. Moscow: Muzizdat, 2011, pp. 123–145.
2. Lagutina E.V. *Genrikh Shenker i ego "Uchenie o garmonii": avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Heinrich Schenker and His “Theory of Harmony”: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2014. 30 p.
3. Petrunina S.Yu. Kontseptsiya organicheskoy muzyki v "Trilogii vody, bumagi i zemli" Tan' Dunya [Organic Music Concept in Tan Dun's “Trilogy of Water, Paper and Earth”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2023. No. 2, pp. 12–21.
4. Khasanova A.N. Organicheskaya muzyka Tan Duna: zrelischnye traditsii i zvukovye eksperimenty v proizvedeniyakh kitayskogo avangarda [Tan Dun's Organic Music: spectacular traditions and sound experiments in the works of the Chinese avant-garde]. *Muzyka kak natsional'nyy mir iskusstva. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Music as a National World of Art. Materials of the international scientific conference]. Kazan, 2015, pp. 194–203.
5. Yuy Bolin'. «Organicheskaya muzyka»: osobennosti vzaimodeystviya muzykal'nykh traditsiy vostoka i zapada v tvorchestve kitayskogo kompozitora Tan' Dunya [“Organic Music”: the peculiarities of interaction between Eastern and Western musical traditions in the work of Chinese composer Tan Dun]. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/18431/%C2%ABORGANICHESKAYA%20MUZYKA%C2%BB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (11.11.2023).
6. Yunusova V.N. Videoryad v mul'timediynykh proektakh Tan' Dunya [Video Sequence in Tan Dun's Multimedia Projects]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2021. No. 1, pp. 33–41.



7. Yan Tun. “Organicheskaya muzyka” Tan Duna: traditsii i innovatsii [Tan Dun’s “Organic Music”: traditions and innovations]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2023. No. 1, pp. 34–37.
8. *Organic music. Urban dictionary*. URL: https://www.google.com/url?sa=i&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwio9sf63qf_AhUAAAAAHQAA AAAQAw&url=https%3A%2F%2Fwww.urbandictionary.com%2Fdefine.php%3Fterm%3Dorganic%2520music&psig=AOvVaw1d-E2mFWZDpcShSZrULoti&ust=1685903722840916 (11.11.2023).
9. Peters H. Interview with Tan Dun on “Percussion concerto: the tears of nature”. *Die Welt Newspaper*. URL: <http://web.archive.org/web/20210921162443/http://tandun.com/composition/percussion-concerto-the-tears-of-nature/> (11.11.2023).
10. Tan Dun. *Compositions*. URL: <http://web.archive.org/web/20220102120443/https://tandun.com/compositions/> (11.11.2023).
11. Tan Dun. *Interview on opera “Tea”*. URL: <http://web.archive.org/web/20210921161649/http://tandun.com/composition/tea-a-mirror-of-soul-opera-in-three-acts/> (11.11.2023).
12. Utz Ch. *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002. 533 S.
13. 房家梁. 大自然三部曲《水·风·陶》西安首演. *Fan Tszalyan. Prem'era organicheskoy trilogii «Voda, veter, keramika» v Siane. 2021* [Fang Jialiang. Organic Trilogy “Water, Wind, Ceramics” Premiered in Xi'an. 2021]. URL: <http://www.chinanews.com.cn/cul/2021/12-05/9622515.shtml> (11.11.2023).
14. 杨玲. 谭盾有机音乐研究: 硕士学位论文. 山东: 山东大学, 2009. 54页. *Yan Lin. Issledovanie organicheskoy muzyki Tan' Dunya: magister. diss.* [Yang Lin. Research on the Organic Music of Tan Dun: master's thesis]. Shandong: Shan'dunskiy universitet, 2009. 54 p.

About the author:

Sofiya Yu. Petrunina, Postgraduate student at the History of Foreign Music Department of the Science and Composition Faculty, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3862-0857**, sofi.petrulina@yandex.ru



Т.А. ЗАЙЦЕВА*Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

К истории личной библиотеки М.А. Балакирева

В статье впервые освещается драматичная судьба личной библиотеки Милия Алексеевича Балакирева – неизменного помощника музыканта в его многогранной творческой деятельности¹. Исходя из фактов, почерпнутых в эпистолярных и мемуарных материалах, показаны принципы отбора композитором книг и нот, входивших в его собрание. Подчёркнута уникальность и значимость балакиревской библиотеки как «рабочего инструмента» не только его самого, но и всей создаваемой им Новой русской школы. Это повышало её ценность в глазах Балакирева, превращая, по аналогии с традициями эпохи Античности, в некий Музей-храм, открытый всему содружеству музыкантов. Стремясь сберечь библиотеку как организованную целостность, композитор обзавёлся штампами, отдельными для книг и нот, которые облакал в красивые переплёты, а всё своё собрание он завещал в конце жизни в одни руки ученику и сподвижнику С.М. Ляпунову.

Однако после смерти Балакирева история его библиотеки превратилась в историю утрат. Собрание композитора оказалось расплывшимся по разным архивам, государственным хранилищам и личным коллекциям. Изучение их фондов, научной литературы позволило выявить более 1200 экземпляров нот и книг, входивших в балакиревское собрание. При всей своей неполноте уже эта часть библиотеки свидетельствует о её величайшей ценности, о необычайной широте интересов владельца. На основании изучения документальных материалов, часть которых публикуется впервые, намечаются пути дальнейшего поиска рассеявшихся частей книжного и нотного собрания главы легендарной «Могучей кучки».

Ключевые слова: М.А. Балакирев, личная библиотека композитора, нотное, книжное собрание М.А. Балакирева, экслибрисы и штампы

Для цитирования / For citation: Зайцева Т.А. К истории личной библиотеки М.А. Балакирева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 116–134. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.116-134. EDN: IVZCTR.

¹ Окончание, начало статьи см.: Проблемы музыкальной науки, 2023, № 3. С. 95–111.



TATYANA A. ZAITSEVA

St. Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0001-8971-7558

On the History of M.A. Balakirev's Personal Library

For the first time the article highlights the dramatic fate of Miliy Alekseevich Balakirev's personal library – the constant assistant of the musician in his multifaceted creative activity. Based on the facts gleaned in epistolary and memoir materials, are shown the principles of the composer's selection of books and notes included in his collection. The uniqueness and importance of the Balakirev's library as a "working tool" is emphasized not only by him, but also by the whole New Russian School created by him. This was increasing its value in Balakirev's eyes, turning it, by some analogy with the traditions of the Antiquity era, into a kind of Museum-temple open to the entire community of musicians. In an effort to preserve the library as an organized whole, the composer acquired stamps, separate for books and notes, which he wrapped in beautiful bindings. At the end of his life he bequeathed his entire collection to his student and associate S.M. Lyapunov in one hand.

However, after Balakirev's death, the history of his library turned into a history of losses. The composer's collection turned out to be dispersed among various archives, state repositories and personal collections. The study of their funds and scientific literature permitted to reveal more than 1200 music and books copies that were part of the Balakirev's collection. For all its incompleteness, this part of the library already testifies to its greatest value, to the extraordinary breadth of the owner's interests. Based on the study of documentary materials, a part of which are published for the first time, are outlined the ways of further searching for the scattered parts of the book and sheet music collection of the legendary "Mighty Bunch" head.

Keywords: M.A. Balakirev, composer's personal library, music, M.A. Balakirev's book collection, bookplates and stamps.

«Нет повести печальнее на свете...»

В. Шекспир

Целительница души» – так Милий Алексеевич Балакирев мог называть своё собрание книг и нот по примеру одного из египетских императоров, который приказал начертать эти слова над входом в созданную им Священную Библиотеку. Композитор сделал всё, чтобы сохранить свой дом, подобный Музею-храму русской и мировой культуры, где проходили встречи композитора с воспитанниками его новаторской школы-направления, слушателями его «универси-

тета музыки», где «под рукой» находилась его библиотека. Не о таком ли вечно живом памятнике, прежде всего, Новой русской школе (а не себе, как её главе) Балакирев в тайне мечтал? Не потому ли незадолго до смерти, в 1909 году, он переписал составленное в 1898 году завещание и передал всё своё имущество, минуя родственников, ученику и соратнику С.М. Ляпунову, в одни руки, чтобы избежать дележа между наследниками? Как знать, не подтолкнула ли Балакирева к такой мысли судьба библио-

теки В.Г. Белинского, которую после его смерти выкупил у вдовы критика И.С. Тургенев, чтобы сохранить для потомков.

Незадолго до составления нового завещания Милий Алексеевич передал Ляпунову пост директора Бесплатной музыкальной школы, с которой было связано утверждение «Могучей кучки», переросшей в Новую русскую школу. Тем самым, учитель словно завещал своему сподвижнику заботы о её дальнейшей судьбе. Подспорьем должны были служить библиотека и архив Балакирева – не стареющая с годами кладовая мудрости, способная открываться новыми сторонами пытливым искателям новых путей в искусстве.

Библиотеке Белинского повезло: она и сегодня хранится в тургеневском Доме-музее, доступная для изучения, ненавязчиво свидетельствуя и о дружбе, под-

тверждённой судьбоносным делом. Ведь сохранив библиотеку Белинского, автор романа «Отцы и дети» способствовал сохранению духовного мира выдающегося литературного критика.

Библиотеку же Балакирева, невзирая на все его старания, ожидала другая, драматичная судьба. Время не благоволило к сбережению любовно свитого балакиревского гнезда. Собрание книг, нот, портретов композитора ожидала обычная участь библиофильских коллекций – распыление между разными библиотеками и архивохранилищами, продажа в книжные и нотные магазины и библиофилам.

Похоже, Ляпуновы в первую очередь стремились сохранить архив композитора. Библиотека же пошла прахом, повторив судьбу подавляющего большинства личных собраний.



Рис. 1. Фрагмент интерьера кабинета в квартире М.А. Балакирева (КР РИИИ, ф. 13. ед. хр. 17)



Как показали проведённые нами исследования, более чем вековая история балакиревской библиотеки после кончины хозяина превратилась в историю утрат. Ляпуновы стали дарить и продавать балакиревские вещи, материалы его бесценного собрания. Часть их хранится в семье наследника и поныне².

Новые владельцы по-своему распоряжались полученными дарами.

«Дорогой Сергей Михайлович! – писал преподаватель пения в Капелле и композитор Е.С. Азеев Ляпунову 18 мая 1915 года. – Я и жена моя очень благодарим Вас за прекрасную мысль передать нам портрет покойного О[тца] Иоанна Кронштадск[ого] как воспоминание о нём, так и о покойном Милии Алексеевиче. Мы с женой решили, с своей стороны, отдать этот портрет нашему сыну Константину, как крестнику покойного М[илия] Алексеевича. Это будет служить нашему сыну воспоминанием о покойном его крестном отце» (цит. по: [7, с. 20]).

Казалось бы, передача портрета из балакиревского собрания и С.М. Ляпуновым и Е.С. Азеевым была глубоко продуманной и не противоречила правилам собирателя, нередко одаривавшего нотами, книгами, фотографиями близких людей. Балакирев, скорее всего, ничего не имел бы против того, чтобы его ноты и книги остались у Ляпуновых, как отчасти и случилось³. Судя по дарственным надписям на отдельных книгах из балакиревской библиотеки (на что указывает штамп вла-

дельца), Сергей Михайлович подарил их сыновьям – Юрию⁴ и Борису⁵.

Похожим образом Милий Алексеевич поступил с оставшейся от О.И. Дютша нотной библиотекой, которая была приобретена для Капеллы. «Балакирев благодарил меня за перепись нот, при этом объявил мне, что, конечно, те ноты, которые я пожелаю, я могу оставить (приобрести) себе», – отметил Ястребцев в дневниковых записях от 25 марта 1892 года [8, с. 408]. Но он постеснялся воспользоваться предложением Балакирева. И тогда Милий Алексеевич, спустя месяц, 23 апреля, сам передал Ястребцеву «завернутый пакет с партитурами из дютшевской библиотеки»: «Причём эти ноты я получил от него в презент», – уточнил тот [8, с. 409]. Однако Балакирев, будучи управляющим Капеллой, приобрёл библиотеку Дютша для учебных целей и не имел в виду сохранить её как единое собрание.

Очевидно, что Балакирев не предполагал просто раздать свою библиотеку, иначе сделал бы это сам. Думается, не о том он мечтал. Цельности его библиотеки как единого собрания наносил невосполнимый урон каждый дар, сделанный Ляпуновыми. Сбережённые Милием Алексеевичем книги, ноты и портреты нередко исчезали из поля зрения исследователей навсегда. Лишь фрагменты балакиревской библиотеки сохранились в государственных архивах и библиотеках. Отдельные экземпляры из числа принад-

² См. об этом: [11].

³ Утверждать, что именно эти экземпляры книг входили в библиотеку Балакирева, позволяет имеющийся в них штамп «Изъ книгъ М.А. Балакирева»: Письма Яна Гуса, выбранные Мартином Лютером / Предисл. В.А. Бильбасова «Чех Ян Гус из Гусинца». СПб., 1869. Приплетено: Гильфердинг А. Гус. Его отношение к православной церкви. СПб., 1871 (с пометами Балакирева); Церковные вопросы в России или Русское духовное ведомство под управлением синодских обер-прокуроров и отношения его к церквам грековосточной и старообрядческой. Браила: типография П.М. Пестамаложиоглу, 1896 (ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, ед. хр. 853, 874–877).

⁴ См.: Хомяков А.С. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1900. Книга с дарственной надписью на титульном листе С.М. Ляпунова Ю.С. Ляпунову, 8/21 апреля 1919 года; Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Т. I. М., 1900. Книга с дарственной надписью на титульном листе С.М. Ляпунова Ю.С. Ляпунову.

⁵ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. Т. I. / изд. под ред. И.С. Аксакова. Собрание отдельных статей и заметок разного содержания. М., 1861. Книга с дарственной надписью на титульном листе С.М. Ляпунова Б.С. Ляпунову, 8/21 апреля 1919 года.

лежавших композитору книг и нот изредка всплывали в личных собраниях и букинистических магазинах. Однако будем справедливы: сохранности балакиревского собрания не благоволила и «эпоха бурь и тревог» (А. Блок), перекроившая русскую жизнь.

Крайне жаль, что не уцелела не только библиотека композитора, но и её опись. Трудно поверить, что Балакирев, трогательно заботившийся о своём собрании, не сделал его сводного каталога. Тем более что и эта сфера деятельности не была обойдена его вниманием. Так, композитор принял непосредственное участие в составлении «Каталога рукописей, писем и портретов М.И. Глинки, хранящихся в Рукописном отделении Императорской Публичной библиотеки» (СПб., 1898). Вот как охарактеризовал Балакирева-составителя Н.Ф. Финдейзен: «Работы с Каталогом – масса, – и всё же он выйдет неудовлетворительным. Как Балакирев распределил ноты – изумительно!» [19, с. 179. Запись от 29 октября 1896 года]. При этом несколько изданий глинкинского «Каталога» пополнило собрание Милия Алексеевича⁶. Забота о сохранности наследия «отца русской музыки», думается, подогревала интерес композитора к трудам такого рода, среди которых он делал свой профессиональный отбор. Тем более что к концу XIX столетия в России стали появляться серьезные и полезные описания специализированных библиотек. Такова, к примеру, «Опись библиотеки, находившейся в Москве, на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 г.» (СПб., 1883), которая могла заинтересовать Балакирева. Со всей же определённостью можно говорить о другом библиографическом справочнике, по-

полнившем библиотеку музыканта. Причём – справочнике, считавшемся для того времени образцовым. Это «Библиографические материалы. Опись книг, брошюр и статей библиотеки сенатора Н.П. Смирнова. Палеография. Книгопечатание и законы о цензуре и печати. Библиография. Библиотеки, музеи, архивы. Книжная торговля» (СПб., 1898. № 323). Видный библиограф и литературовед П.Н. Берков охарактеризовал этот труд как «превосходный», «не утративший своего значения и после выхода в свет знаменитой “Библиотеки Д.В. Ульянинского”» [4, с. 212].

Думается, на рубеже веков Балакирев торопился не только завершить свои сочинения, но и привести в порядок библиотеку. В результате композитором (или каким-то другим лицом) была составлена опись его собрания книг, нот, картин и портретов. Утверждать это позволяют сведения из обнаруженного нами «Заявления» С.М. Ляпунова, поданного в Санкт-Петербургский окружной суд «о составе и стоимости наследственного имущества М.А. Балакирева» от 14 декабря 1910 года, где указано:

Умерший в С.-П.-бурге 16-го мая 1910 года статский советник Милий Алексеевич Балакирев, проживающий в П.-бурге по Коломенской ул. в д. № 7, не состоял с вышепоименованным просителем в родстве и оставил ему по завещанию нижеозначенное имущество:

Домашнюю бездоходную движимость: мебель, посуда, книги, ноты, картины и портреты согласно описи (выделено мной. – Т.З.), 1000 рублей⁷.

Однако опись эта пока не обнаружена. Вероятно, она какое-то время находилась у Ляпуновых. Ими, прежде всего, велось интенсивное изучение балакиревского архива. К материалам же библиотеки ис-

⁶ ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 70. № 200–203.

⁷ ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, ед. хр. 455

следователи обращались только эпизодически. При этом целостного описания и анализа библиотеки композитора принято не было.

Пришла пора «собирать камни» и по группам восстанавливать утраченное. С этой целью нами были заново обследованы архивы и библиотеки Москвы⁸, Санкт-Петербурга⁹, Клина¹⁰, Нижнего Новгорода¹¹. В зону поиска были включены библиотеки и музеи, фонды которых не фигурировали в работах предыдущих исследователей-балакиреведов: библиотека Санкт-Петербургской духовной академии (СПДА), Государственный музей истории религии (ГМИР), Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ). По переписке был опрошен ряд зарубежных библиотек и архивохранилищ. В результате удалось выявить свыше 1200 экземпляров изданий, рукописных сборников, книг и нот из балакиревского собрания.

Трудоёмкая работа зачастую требовала рассмотрения каждого экземпляра *de visu*. Определить книги и ноты из библиотеки композитора помогали посвящения, владельческие пометы, надписи на титульных листах и обложках. Наконец – владельческие экслибрисы или штампы. У музыканта их было два: «Нотн. библи. М.А. Балакирева» (рис. 2) и «Изъ книгъ М.А. Балакирева» (рис. 3). Заметим: экслибрисами пользовались отнюдь не все владельцы личных собраний. К примеру, таковых не было у А.С. Пушкина, обладавшего обширной библиотекой. Композитор со временем, по мере роста его собрания, предпочёл штампами обзавестись, тем самым ещё раз выказывая заботу о сохранности своей библиотеки. Причём музыкант и ставил их отпечатки, в согласии с библиотечными правилами, преимущественно в верхнем углу левого форзаца, если издание было в переплёте, или на бумажной обложке.

зитор со временем, по мере роста его собрания, предпочёл штампами обзавестись, тем самым ещё раз выказывая заботу о сохранности своей библиотеки. Причём музыкант и ставил их отпечатки, в согласии с библиотечными правилами, преимущественно в верхнем углу левого форзаца, если издание было в переплёте, или на бумажной обложке.

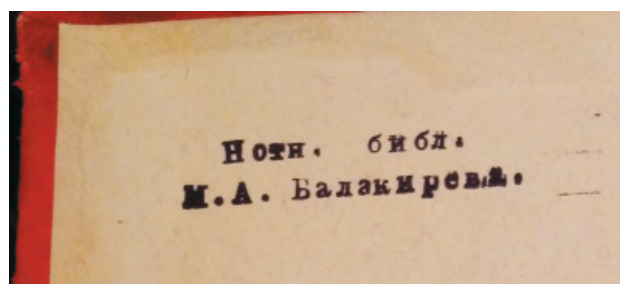


Рис. 2. Штамп М.А. Балакирева на нотных изданиях



Рис. 3. Штамп М.А. Балакирева на книгах и брошюрах

Экслибрис как особый графический жанр представляет и собственную ценность. Рассмотрим, как к этому вопросу подходил Балакирев.

Известно, с каким тщанием композитор работал над корректурами каждого издания, стремясь к точности, удобному расположению нотного текста и даже порой участвуя в оформлении обложки, воплощавшей визуальные представления ма-

⁸ Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки (далее ВМОМК), Российская государственная библиотека (РГБ), библиотека Московской государственной консерватории (МГК) имени П.И. Чайковского, Центральный государственный архив литературы и искусств (ЦГАЛИ).

⁹ Институт русской литературы или Пушкинский Дом (ИРЛИ), Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории (НМБ СПбГК) имени Н.А. Римского-Корсакова, Российский государственный исторический архив (РГИА), Российский институт истории искусств (РИИИ), Российская национальная библиотека (РНБ), Центральный государственный архив литературы и искусств Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб).

¹⁰ Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского (ГМММЗЧ).

¹¹ Государственный архив Нижегородской области (ГАНО).

стера. Так, по поводу «заглавного листа» в сборнике духовных песнопений «Пение при архиерейском служении», проект которого Балакирев прислал в письме к В.В. Стасову, между корреспондентами разыгралась целая баталия, затронувшая и художника Ропета¹², оформлявшего издание [2]. Причём тот же Ропет подготовил

«заглавные листы» «Руси» (рис. 4), «Тамары», и они были одобрены музыкантом.

Для Балакирева в издании не было незначущих сторон. Не только к содержанию, но и к внешнему облику нот он предъявлял свои требования. С этой точки зрения он был истинным библиофилом, как это следует из определения С.А. Собо-



Рис. 4. Титульный лист прижизненного издания симфонической поэмы «Русь»

¹² Ропет Иван Павлович – настоящее фамилия, имя и отчество Петров Иван Николаевич (1845–1908), архитектор, художник.



левского: «Библиофил ценит книги <...> по совокупному достоинству их содержания, красоты издания, сохранности экземпляра и изящности переплета, причём главное условие, чтобы непременно касались тех ветвей науки или литературы, для изучения которых библиотека эта собрана и – сколько возможно, чтобы эта книга пополняла эту ветвь» (цит. по: [4, с. 194]).

Внимание Балакирева к оформлению издания оказалось в русле направления развития издательского дела в России, а в чём-то и опережало его. С большой

долей вероятности можно предположить, что и графический вид штампов был инициирован тоже им. На первый взгляд может показаться, что такому предположению как будто противоречит принципиальная разница во внешнем виде штампов и нот с балакиревскими произведениями. Обложка, титульный лист нередко были сложно прорисованными, богатыми подробностями – как, например, обложка и титульный лист симфонической поэмы «Тамара» с их восточной щедростью красок и золота (рис. 5).



Рис. 5. Титульный лист прижизненного издания симфонической поэмы «Тамара»

Встречались и не менее роскошные эклибрисы, сами по себе представлявшие произведения искусства. Таковыми нередко обзаводились библиофилы. К примеру, эклибрис «Из книг В.А. Кенигсона» вмещал ещё и рисунок.

Балакиревский же эклибрис с традиционным текстом предельно прост, нет в нём ни вензелей, ни украшающих виньеток, ни рисунков, поэтому точнее его называть штампом. В таком «спартанском»

духе была сделана и личная печать Балакирева, его визитка и коробочка для визиток (рис. 6): в быту композитор предпочитал функциональность и простоту.

Эти характеристики штампов и наталивают на мысль, что их внешний вид был подсказан композитором или, во всяком случае, согласован с ним.

Но штамп появился у Балакирева не сразу, и не все собранные издания оказались снабжены им задним числом. Не-



Рис. 6. Визитка и коробочка для визиток М.А. Балакирева

которые книги и ноты (причём не только приобретенные в ранние годы) так и остались только с пометами Балакирева или дарственными надписями других лиц. Возможно, поэтому и выбран был традиционный текст штампа «Изъ книгъ М.А. Балакирева». Он подчеркнул не только принадлежность того или иного экземпляра владельцу, но и тот факт, что штампом были снабжены отнюдь не все и даже не все дорогие Балакиреву издания.

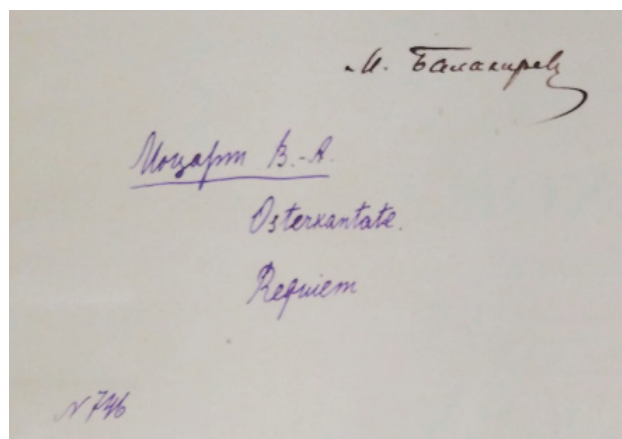


Рис.7. Помета владельца на конволюте, составленном из партитур Моцарта

Другой текст второго штампа «Нотн. библи. М.А. Балакирева» позволяет предположить, что данная подборка композитора была куда обширнее книжной.

Однако всё это не восполняло отсутствие описи. В архиве А.С. Ляпуновой удалось разыскать только упомянутый рукописный «Каталог книг М.А. Балакирева», выполненный её братом Юрием Сергеевичем. Почему понадобилась новая опись? Почему она коснулась только собрания книг? Не потому ли, что опись всей библиотеки Ляпуновыми была утрачена? Или новая опись должна была зафиксировать сведения об оставшихся к тому времени экземплярах, чтобы распорядиться их дальнейшей судьбой?

Думается, возможный ответ способен подсказать характер документа. Эта работа далека от академических эталонов, сделана непрофессионально. «Каталог» представляет собой недатированный черновик, выполненный торопливым, небрежным почерком, с неточными и неполными описаниями перечисленных работ. Однако он ценен и в таком виде: ведь каталог – некая «охранная опись», которая на время её составления подтвердила наличие перечисленных в ней книг.

В основу «Каталога» положен алфавитный порядок. При этом составлен он вперемешку: по именам, фамилиям авторов, названиям книг при наличии авторов или составителей. Не дифференцированы издания и рукописи, работы на русском и иностранных языках. Не произведена систематизация книг по областям знаний. Сбивчива и нумерация книг.

Каталог вписан в школьную тетрадку в линейку. Тетрадь эта продольного формата с синей обложкой (220×175 мм), на

которой отпечатано черным шрифтом: «St. Annen-Schule / № 5 / Магазин А. Ложкина, Литейный пр., 11». В центре – прямоугольная наклейка из пожелтевшей от времени белой бумаги, где чернилами выведено: «Заметки по русской словесности. Ляпунов». Эта запись зачёркнута красным карандашом, поверх которой вписано другой рукой: «Каталог книг М.А. Балакирева». Так озаглавлена и вся рукопись на первой странице¹³.

В тетради одиннадцать заполненных листов¹⁴, последние четыре листа вырезаны¹⁵. Записи чёрными чернилами сделаны Ю.С. Ляпуновым¹⁶. Карандашом другой рукой внесены дополнения на обороте 10-го и на 11-м листах, «галочки» рядом с порядковым номером большинства книг, «плюсы» после описания отдельных экземпляров. Многие названия подчеркнуты жирной чертой красным карандашом, а отдельные – ещё и чертой синим карандашом.

Каталог явно составлялся в спешке как памятка для себя. «Галочки» и подчеркивания, скорее всего, были внесены при сверке описи с имевшимися в наличии книгами. Это не противоречит условной датировке документа 1911–1912 годами, предложенной сотрудниками архива. То есть Ю.С. Ляпунов составил каталог после того, как библиотека перешла в собственность его отца.

В результате Юрий Сергеевич выделил 642 «единицы хранения». Однако в отдельных случаях под одним порядковым номером указаны две книги. Под номерами 643–646, вне алфавитного порядка, приписано карандашом другой рукой ещё четыре издания. Кроме того, на 7-м листе под номером 367, где значится работа

¹³ ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 70, л. 2.

¹⁴ Частично заполнен л. 11, л. 11об. остался чистым.

¹⁵ Сохранились полосы шириной в два сантиметра по всей длине каждого отрезанного листа.

¹⁶ Там же. Л. 2–10об.

В. Потоцкого «Древняя история Волынской губернии» (СПб., 1829), имеется отсылка, также сделанная карандашом: «см. в конце... Сборник по русск. ист.». На листе 10 карандашом приписано содержание сборника, который открывается указанной статьей Потоцкого.

По итогам архивных разысканий выяснилось, что полного состава книжного собрания композитора ляпуновский каталог, к сожалению, не отразил. Отчего же здесь не оказалось многих книг, которыми, судя по сведениям из переписки, пользовался Балакирев? Причин тому несколько. Часть книг могла потеряться как при перевозке книг к Ляпуновым, так и при жизни композитора, переезжавшего с квартиры на квартиру, пока он не обрёл постоянное жильё – квартиру № 7 в доме под тем же номером по Коломенской улице. Однако главная причина коренилась в особенностях самого балакиревского собрания, которое, подобно живому организму, находилось в постоянном движении. И дело не только в том, что композитор всё время пополнял библиотеку новыми изданиями. Повторим: вопреки обычаям библиофилов, он безоглядно делился богатствами своего собрания с учениками, друзьями, коллегами, давая им почитать книги на время или даря их. К примеру, из переписки Балакирева известно, какое огромное впечатление на него произвели «Отцы и дети» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского. Однако никаких следов того, что это были книги из его собрания, не обнаружено.

Пока удалось разыскать в РНБ, ИРЛИ, НМБ СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова, РИИИ, библиотеке СПбДА лишь небольшую часть книг, приведённых в каталоге. Между тем в фонде Балакирева в Отделе рукописей РНБ нашлись

и не упомянутые Ю.С. Ляпуновым книги (в частности, «Христианский памятник», Сборник стихов, переписанных отцом Милия Алексеевича А.К. Балакиревым, и др.). Неучтённые Юрием Сергеевичем экземпляры со штампом «Изъ книгъ М.А. Балакирева», дарственными надписями композитору обнаружались и в Рукописном отделе ИРЛИ, библиотеке СПбДА, Кабинете рукописей РИИИ. Причём на книгах из фондов КР РИИИ есть помета красными чернилами: «А. Розанов». Вероятно, Александр Семёнович Розанов – музыковед и композитор – оказался последним владельцем этих книг из библиотеки композитора, до передачи их в государственное хранилище.

Всё это подводит к мысли, что рукописный каталог составлялся Ю.С. Ляпуновым тогда, когда часть изданий уже была роздана и продана. В ходе изучения истории библиотеки выяснилось, что Ляпуновы так поступали с балакиревскими книгами и нотами и в дальнейшем. Недаром в 1974 году И.Г. Райскин приобрёл в букинистическом магазине ряд изданий из библиотеки композитора со штампом владельца и дарственными надписями ему [13]¹⁷. Причём, большинство этих изданий было включено в составленный Юрием Сергеевичем каталог. Отсюда следует, что значительная часть собрания Балакирева продолжала находиться в личном владении Ляпуновых.

Но, несмотря на все упущения и неточности, нельзя преуменьшать значимость ляпуновского каталога. Отсутствие в настоящее время какой-либо описи нотной библиотеки композитора куда более затрудняет её изучение.

Для большого музыканта, воспитателя композиторов-гениев наверняка ещё более дорогим, увлекательным и близким

¹⁷ Ныне эти книги переданы на хранение в НИОР НМБ СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова.



был мир собранных им нот. Тем более что мир этот во многом был сотворён Балакиревым: ведь его в значительной части составили произведения, рождённые, отредактированные или исполнявшиеся Мастером, его учениками и соратниками. Беря в руки тот или иной экземпляр, Милий Алексеевич как будто заново перелистывал ещё и страницы истории, связанной с созданием музыки, инициатором которой нередко был он сам. История эта, в свою очередь, переплеталась с историей жизни данной музыки на концертной эстраде и в балакиревских салонах – «музыкальных университетах».

Балакирев, с юных лет подчинявший себя насущными нуждами отечества, словно получил в наследство российскую культуру, обременённую множеством проблем, нуждавшуюся в срочном обновлении. Промедление грозило обернуться необратимым отставанием и в худшем случае могло надолго отлучить музыкальную Россию от магистрального направления развития мирового искусства. Благодаря усилиям Балакирева, его учеников и последователей, отечественная культура смогла в короткий срок не только встать вровень с достижениями западноевропейских культур, но и в чём-то превзойти их. Русская музыка обрела свой неповторимый голос, обогатив сокровищницу мирового искусства шедеврами, а заодно – указав пути в будущее другим национальным культурам. Это потребовало досконального изучения творчества предшественников и современников из разных стран. Незаменимым подспорьем всей Новой русской школе служила балакиревская нотная библиотека.

Столь значимое для музыканта нотное собрание – это сбережённые им источ-

ники вдохновения и рабочие инструменты. Думается, оно было куда обширней книжного ещё и потому, что интенсивней пополнялось. Уже молодой Балакирев, только начиная складывать свой нотный «шкап» (выражение О. Мандельштама), унаследовал богатую нотную библиотеку А.Д. Улыбышева.

«На днях я получил письмо от Садокова с извещением, что покойный Александр Дмитриевич отказал мне всю нотную библиотку, 2 скрипки и 1000 рублей серебром (чего я не ожидал) <...>, – сообщил Милий Алексеевич отцу 7 февраля 1858 года, – к приёму подвижности могу приступить тотчас же, потому и прошу Вас взять от Садокова все ноты и скрипки себе. А если Вам это неудобно будет, то попросите Василия Ивановича Яшерева поместить ноты у себя, а скрипки немедленно пришлите ко мне в Петербург» [8, с. 75].

Похоже, что просьбу сына Алексей Константинович выполнять не спешил, поэтому Балакирев повторил её в письме от 19 февраля: «Прошу Вас ещё раз прислать мне скрипки и из нот – партитуры симфоний Бетховена, их 9 книжек, 7 малых и 2 больших, также маленькие книжки партитур квартетов Бетховена и Моцарта. Вильде, я думаю, не ошибется...» [8, с. 75]. Попутно заметим, как хорошо музыкант знал улыбышевское собрание, так что входившие в него экземпляры даже представлял визуально. Обращение к К.Г. Вильде (зятю Улыбышева) за помощью в отборе нот свидетельствует о том, что библиотека продолжала храниться некоторое время у наследников Александра Дмитриевича. И отнюдь не сразу даже часть этого собрания оказалась у композитора. «Что значит, что

нот я не получаю до сих пор?», – вопрошает Милий Алексеевич отца в письме от 1 апреля того же года [8, с. 77]. В результате эти экземпляры Балакирев всё-таки получил, как следует из комментария к письмам А.Н. Зориной. При этом исследовательница указала лишь сведения о партитурах симфоний Бетховена с пометками Балакирева на полях, хранящихся в «Отделе рукописей ГПБ» [8, с. 90]. Но в ОР РНБ ныне находится не девять экземпляров, как указал Балакирев в письме, а всего четыре – партитуры 4-й, 5-й, 7-й и 9-й симфоний¹⁸.

Когда же музыкант забрал библиотеку к себе? Забрал ли всю или часть нот оставил у отца, а может у дяди В.И. Яшерева? Пока на эти вопросы нет ответа. Известно, что в последующие годы Алексей Константинович и Милий Алексеевич часто меняли место жительства, и это не способствовало сохранности собрания.

На протяжении жизни композитора собрание это изрядно пополнялось дарами музыкантов. Причём особенно интенсивно – в позднюю пору, когда известность Балакирева как главы Новой русской школы выплеснулась за пределы России. В результате масштабы балакиревской библиотеки расширились до каких-то необъятных пределов. Хотя композитор оставлял у себя отнюдь не всё, выделяя то, что его интересовало, что оказалось близким из новинок рубежа веков, что совпадало с его устремлениями.

Таким образом, библиотека в её целом виде была бы способна воочию показать, кто и как долго влиял на Балакирева в разные периоды его творческого пути, кто помогал композитору ощущать свежий ветер перемен и при этом незыблемо хра-

нить свои главные художественные устои. Но... тем горше звучит сослагательное наклонение. Ещё более чем по поводу книжной коллекции, можно скорбеть о том, что нотное собрание мастера в своей цельности утрачено безвозвратно.

Не сохранилась – или не обнаружена – и опись не только балакиревской, но и улыбышевской нотной библиотеки. Поэтому можно лишь предполагать, что именно из этого собрания оказалось у Балакирева. Главным источником данных сведений служат труды Александра Дмитриевича, как правило, выписывавшего ноты, которые требовались ему для работы над исследованиями о Моцарте и Бетховене. Они стали ориентиром и в поисках изданий, пополнивших библиотеку Балакирева. Другое направление разысканий подсказали программы пианиста и дирижера, его эпистолярное наследие.

Важным подспорьем в составлении каталога могли бы служить передаточные документы от Ляпуновых. С.М. Ляпунов, унаследовавший все движимое имущество М.А. Балакирева, передал права наследования своей дочери, Анастасии Сергеевне. Она сохранила часть документов, свидетельствующих о передаче в разные организации, библиотеки и архивы конкретных предметов и материалов, принадлежавших М.А. Балакиреву. Их значительное число перешло в Ленинградскую (а потом и в Санкт-Петербургскую) консерваторию. Это подтверждает следующий документ: «Ляпунова Евгения Платоновна. Документы (6) передачи в Лен. гос. консерваторию мемориальных вещей и нот из архива и библиотеки М.А. Балакирева: заявления, описи и письмо консерватории Ленинградской. 1926–1931»¹⁹.

¹⁸ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1499; 1500; 1551; 1552.

¹⁹ ОР РНБ, ф. 1141 (А. С. Ляпунова), ед. хр. 404.

Приведём фрагмент этого документа (сохраняя орфографию подлинника), касающийся нот из собрания Балакирева:

«Список нот, переданных в библиотеку
Лен. Гос. консерватории
Е.П. Ляпуновой.

Оркестровые партии произведений разных композиторов с пометкой из нот Беспл. шк.

15. Бетховен. 6-я симфония (партитура и орк. партии).

20. Россини. Canto Scjzzese dei Bardi (партитура, рук. Б.Ш.)

21. Бетховен. Кориолан (партитура, нотн. библи. М.А. Балакирева).

22. Eybler Joseph. Реквием (партитура, Б.Ш.).

23. Ромберг. Psalmodie (партитура и голоса).

24. Пиччини. Роланд (партитура).

25. Глюка Альцеста (партитура; на заглавн. листе надпись: „dem 22 (?) October 1809“.

27. Сочинения Бортнянского в переложении Турчанинова. На первом листе надпись: ”его Сиятельству графу Михайле Юрьевичу Велегурскому, истинному любителю и покровителю всего изящного, в знак истинного уважения и душевной преданности, с глубочайшим благоговением посвящает, трудившийся в переложении – усердный Боголюбец и слуга Протоиерей Петр Турчанинов. Июля 22-го 1833 года“.

30. Herz. Н. Сборник: а) Grandes Variations de Concert; б) Grande Fantaisie sur la Romanesca; в) Variations Brillantes sur le trio favori du Pre aux clerce; г) Grande Fantaisie sur des motifs de l’opera L’Elisire d’amore; е) La Romanesca; ф) Souvenir de Vienna. (Нотн. библи. М.А. Балакирева).

31. Калькбреннер. 4-й концерт, ор. 127. В одной тетради, нотн. Herz. Н. 5-й концерт. Библи. М.А. Балакирева.

32. сборник: а) Ланнер. Victoria, valse б) Бетховен. Соната Es-dur op. 27 № 2. в) Herz. Н. La Coquette. г) Калькбреннер. Variations Brillantes (рук.) д) Ферд. Лангер. Souvenir de Viardot Garcia. е) Ch. Mayer. Variations brillantes (нотн. библи. Балакирева)

34. Мошелес. Studien für das Pianoforte. Exercices pour le Pianoforte.

35. Schmitt Jacques. 3 Ноктюрна....

36. Сокальский. Русская народная музыка. (из книг М.А. Балакирева)»²⁰.

Примечательно, что Е.П. Ляпунова, судя по общему названию документа, указала, что все ноты – из библиотеки М.А. Балакирева, хотя на первых четырнадцати экземплярах партий произведений разных композиторов (не названных, каких именно), а также двух партитурах (№№ 20, 22) стояла помета «Из нот Беспл. школы». Отсюда можно сделать вывод, что часть нот из балакиревского собрания могла использоваться для нужд Бесплатной музыкальной школы. В свою очередь, и ноты из библиотеки БМШ могли какое-то время находиться у Балакирева. В приведённом списке нот последней значится книга из собрания композитора.

Составляя список, Е.П. Ляпунова даёт сокращённые названия произведений, не приводит их выходных данных, инициалов авторов. Явно, что Михаил Юрьевич Виельгорский ошибочно назван ею Велегурским. Нельзя исключить здесь и других ошибок и неточностей. Так, Е.П. Ляпунова не указала, что переданная Ленинградской консерватории партитура оперы «Альцеста» Глюка содержит штамп «Нотн. библи. М.А. Балакирева», неопровержимо доказывающий, что данный экземпляр из собрания композитора. Есть здесь и доказательство того, что партитура поступила в НМБ СПбГК из рук Ляпуновых. Это владельческая надпись на титульном листе, указанная Е.П. Ляпуновой, и совпадающая с той, что имеется на консерваторском экземпляре. Правда, расшифровывают её по-разному: “dem 22 (?) October 1809”

²⁰ ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 404. Л. 14-15об. Публ. впервые.

(Е.П. Ляпунова); “Dem... Octobre 1809” (Ф.Э. Пуртов [12, с. 106]); “Recu... Octobre 1809” (Т.З. Сквирская [14, с. 366]). Нам удалось расшифровать эту надпись на французском языке полностью: “Recu le 2 Octobre 1809” [Получено 2 октября 1809]. Не поступил ли этот экземпляр к Балакиреву из библиотеки Улыбышева? Тем более что в своей книге о Моцарте он характеризует роль Глюка в истории музыки. При этом Улыбышев заостряет внимание именно на «Альцесте», в предисловии к партитуре которой композитор изложил суть своей оперной реформы [18, с. 58–59]. Этому предположению не противоречит и тот факт, что в 1862 году Балакирев брал «Альцесту» у В.В. Стасова, как явствует из их переписки [1, с. 187]. Экземпляр же из улыбышевской библиотеки, владельцем которой Балакирев стал в 1858 году, мог оказаться в его собрании много позже.

Так или иначе, но пока «Альцеста» — единственный нотный экземпляр из балакиревского собрания, упомянутый в описи Е.П. Ляпуновой, который продолжает храниться ныне в НМБ СПбГК. Другие четыре экземпляра, содержащие экслибрис Балакирева, к сожалению, пока разыскать не удалось. В связи с ремонтом консерватории значительная часть нот, книг, архивных материалов уже несколько лет находится в запасниках, и доступ к ним закрыт. Тем большую ценность обретают сведения из описи Е.П. Ляпуновой, подтверждающие, что указанные ноты входили в собрание Балакирева²¹.

Однако фонды Научно-исследовательского отдела рукописей НМБ СПбГК продолжают и пополняться. Так, в 2010 году Андрей Николаевич Ляпунов, сын Ана-

стасии Сергеевны, передал в дар НИОР НМБ СПбГК часть балакиревских материалов. К сожалению — без описи. В числе полученных даров Т.З. Сквирская назвала три экземпляра, содержащие штамп «Нотн. библ. М.А. Балакирева»: первый том «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха и два тома лейпцигского издания фортепианных сочинений Р. Шумана в редакции Клары Шуман. На принадлежность композитору четвертого экземпляра — оркестровых партий Увертюры к опере «Жизнь за царя», изданных Л.И. Шестаковой и посвятившей свое издание Дж. Мейерберу, — указывает владельческая надпись-автограф: «Балакирев», сделанная на титульном листе²². Однако изучить названные экземпляры сегодня нет возможности: материалы, полученные от А.Н. Ляпунова, остаются неразобранными, не составлена их опись и доступа к ним, из-за ремонта здания консерватории, пока нет.

Как показали разыскания, нотные издания из библиотеки Балакирева, содержащие его экслибрис, хранятся не только в Отделе рукописей, но и в нотном отделе НМБ СПбГК. При этом удалось выявить экземпляры ещё и с пометами автора²³.

В ОР РНБ в фонде А.С. Ляпуновой обнаружили описи передачи вещей и материалов М.А. Балакирева в другие архивохранилища — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, ныне РИИИ) и Государственную публичную библиотеку (ГПБ, ныне РНБ). Однако в ЛГИТМиК, согласно описи, были переданы только предметы и вещи М.А. Балакирева, ноты среди них не значатся. Про-

21 Не оставляет надежда, что после открытия всех фондов эти экземпляры могут быть обнаружены. Но этого может и не случиться, ибо книги и ноты неоднократно списывались. Описей же списанных экземпляров нет.

22 См.: [14, с. 364–365].

23 См. об этом: [6].

лить свет на их местонахождение мог бы другой документ. Приведём его:

«Отдела рукописей, прож.
по ул. Плеханова 60, кв. 29

Заявление

Передаю в дар для хранения в отдел рукописей ГПБ принадлежащие мне лично архивные материалы: 1) архив моего отца композитора С.М. Ляпунова; 2) архив композитора М.А. Балакирева, завещанный им моему отцу, а от отца унаследованный мною. Описи обоих архивов прилагаю при настоящем заявлении.

Все материалы, перечисленные в описях, я передаю на следующих условиях:

Эти материалы *не могут быть*²⁴ предоставлены *при моей жизни* для использования кому бы то ни было, без устного или письменного моего разрешения.

Эти материалы могут быть предоставлены для широкого ознакомления или использования *лишь через 10 лет после моей смерти*.

Я оставляю за собой право первой публикации и использования этих материалов в своих работах рукописных и печатных.

Для того чтобы эти материалы не были смешаны со всеми прочими материалами из фондов М.А. Балакирева и С.М. Ляпунова, они должны храниться отдельно и иметь самостоятельную опись.

31 мая 1956 г. А. Ляпунова»²⁵.

Личная библиотека – составная часть архива. Поэтому его опись могла бы существенно помочь в составлении каталога нот из балакиревского собрания. Однако упомянутых описей архивов М.А. Балакирева и С.М. Ляпунова, на которые ссылается Анастасия Сергеевна, в данной единице хранения нет. Здесь значится только один лист, то есть приведенное заявление.

Выявлять экземпляры из библиотеки Балакирева пришлось *de visu* по наличию штампа «Нотн. библ. М.А. Балакирева» и /

или владельческой надписи «Балакирев», дарственным надписям. Причём именно РНБ оказалась основным местом хранения нот, принадлежавших композитору. Часть их находится в ОР, в личном фонде Балакирева, имеющем опись. В Отделе нот и звукозаписей РНБ начата кропотливая работа по составлению описи изданий, входивших в собрание композитора²⁶. Совместные усилия ускоряют трудоёмкий поиск балакиревских экземпляров. Но поиск этот далеко не окончен...

В результате всех полученных сведений, повторим, уже выявлено более 1200 названий книг и нот. При всей своей неполноте они дают возможность во многом представить балакиревскую библиотеку – этого незаменимого помощника и соратника музыканта, его надежду и опору «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий». Тем более что восстановить библиотеку в её полном виде вряд ли когда-нибудь удастся. И то, что это уникальное собрание в своей неповторимой цельности, похоже, утрачено навсегда, заставляет сжиматься сердце.

Зато не кажется несбыточной мечта о возрождении центра Новой русской школы в квартире Балакирева. Неслучайно она сохранилась, пережив революции и две мировые войны, хотя и не в том виде, в каком её оставил композитор. Подспорьем будущему музею могут служить подробные описания убранства и фотографии балакиревского жилья. Свой вклад способны внести и найденные материалы, связанные с балакиревской библиотекой. И это ещё один важный аргумент в пользу её изучения.

И всё-таки всего важнее другое: в своей совокупности собрание главы Новой русской школы позволяет приобщиться к бала-

²⁴ Здесь и далее выделенные курсивом слова подчеркнуты красным карандашом.

²⁵ ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 382. Л. 1–1об.

²⁶ Благодарю заведующую Отделом нот и звукозаписей, кандидата искусствоведения И.Ф. Безуглову за возможность ознакомиться с отобранными сотрудниками экземплярами.

киревскому «форуму мысли», перекидывая мост к продолжателям его дела, «друзьям в новых поколениях». И, кажется, за прошедшие годы оно словно приросло новыми смыслами. Издания с пометами мастера, храня его толкование прочитанного, ждут встречного внимания нынешних исследова-

телей и издателей, музыкантов и любителей музыки. В ответ библиотека готова делиться своими богатствами, умноженными рукописными комментариями композитора-мыслителя и великого педагога, которые ещё и ненавязчиво приобщают близкого по духу читателя к искусству учиться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М.М., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 1: Письма: 1858–1880 / ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1970. 488 с.
2. Балакирев М.М., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 2. Письма: 1881–1906 / ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1971. 424 с.
3. Безуглова И.Ф. Собрания и коллекции в фондах музыкального отдела Российской национальной библиотеки // Музыкальное наследие в современном обществе. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2014. С. 93–99.
4. Берков П.Н. Русские книголюбы. М.; Л.: Сов. писатель, 1967. 316 с.
5. Даль В.А. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык Медиа, 2003. 686 с.
6. Зайцева Т.А. Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М.А. Балакирева) // Opera musicologica. 2021, № 4. С. 128–144.
7. Зайцева Т.А. «Незнаямая лира» // М.А. Балакирев. Полн. собр. духовных соч. / вступ. ст., коммент. и прилож. Т.А. Зайцевой. М.: Музыка, 2015. С. 11–43.
8. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / редкол.: Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Э. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1962. 479 с.
9. Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи / редкол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1961. 445 с.
10. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова и Э.Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 600 с.
11. Миллер Л.А. О личном собрании А.Н. Ляпунова // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой: сб. статей и материалов. Петербургский музыкальный архив. Вып. 9 / сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская. СПб.: Политехнический университет, 2012. С. 165–176.
12. Пуртов Ф.Э. Нотные издания XVIII века. Каталог. СПб.: Бельведер, 2007. 563 с.
13. Райскин И.Г. Находки в лавке букиниста: «Изъ книгъ М.А. Балакирева» // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 370–377.
14. Сквирская Т.З. Из нотной библиотеки М.А. Балакирева // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 362–370.
15. Словарь иностранных слов. 15-е изд. М.: Русский язык, 1988. 608 с.
16. Солоухин В.А. Зимний день. Рассказы. М.: Сов. писатель, 1969. 288 с.
17. Сомов В. Из истории русско-европейских музыкальных связей середины XIX века: письма А.Д. Улыбышева к Ф.Ж. Фетису // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 218–235.



18. Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. В 3 т. Т. 2. М.: П. Юргенсон, 1891. 196 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / вступ. ст., расшифровка рукописи, исследование, комм., подгот. к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
20. 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. С. 5–74.
21. Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1950. 464 с.
22. Юст Липсий. О библиотеках / пер. с латинского В. Поршнева. СПб.: СПбГУКИ, 2013. 111 с.

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. Balakirev M.M., Stasov V. V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 1: Pis'ma: 1858–1880* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 1: Letters: 1858–1880]. Editor-compiler, author of the introductory article and comments by A.S. Lyapunova. Moscow: Muzyka, 1970. 488 p.
2. Balakirev M.M., Stasov V. V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 2. Pis'ma: 1881–1906* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 2. Letters: 1881–1906]. Editor-compiler, author of the introductory article and comments by A.S. Lyapunova. Moscow: Muzyka, 1971. 424 p.
3. Bezuglova I.F. *Sobraniya i kolleksii v fondakh muzykal'nogo otdela Rossiyskoy natsional'noy biblioteki* [Collections and Collections in the Holdings of the Music Department of the Russian National Library]. *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obshchestve* [Musical Heritage in Modern Society]. Moscow: Vserossiyskoe muzeynoe ob"edinenie muzykal'noy kul'tury imeni M.I. Glinki, 2014, pp. 93–99.
4. Berkov P.N. *Russkie knigolyuby* [Russian Book Lovers]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1967. 316 p.
5. Dal' V.A. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. V 4 tomakh. Tom 4* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. In 4 volumes. Volume 4]. Moscow: Russkiy yazyk Media, 2003. 686 p.
6. Zaytseva T.A. *Nakhodki v biblioteke Sankt-Peterburgskoy konservatorii (k 185-letiyu M.A. Balakireva)* [Finds in the library of the St. Petersburg Conservatory (to the 185th anniversary of M.A. Balakirev)]. *Opera musicologica*. 2021. No. 4, pp. 128–144.
7. Zaytseva T.A. «Neznaemaya lira» [“Unknown Lyre”]. *M.A. Balakirev. Polnoe sobranie dukhovnykh sochineniy* [M.A. Balakirev. The Complete Collection of Spiritual Works]. Introductory article, commentary and appendix by T.A. Zaitseva. Moscow: Muzyka, 2015, pp. 11–43.
8. Miliy Alekseevich Balakirev. *Vospominaniya i pis'ma* [Mily Alekseevich Balakirev. Memories and Letters]. Editorial board: Y.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.E. Fried (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1962. 479 p.
9. *Miliy Alekseevich Balakirev. Issledovaniya i stat'i* [Mily Alekseevich Balakirev. Studies and Articles]. Editorial board: Y.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Fried (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1961. 445 p.

10. Miliy Alekseevich Balakirev. *Letopis' zhizni i tvorchestva* [Mily Alekseevich Balakirev. Chronicle of Life and Work]. Compiled by A.S. Lyapunova and E.E. Yazovitskaya. Leningrad: Muzyka, 1967. 600 p.
11. Miller L.A. O lichnom sobranii A.N. Lyapunova [About the Personal Collection of A.N. Lyapunova]. *Pamyati Anactasii Sergeevny Lyapunovoy: sbornik statey i materialov. Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv. Vypusk 9* [In Memory of Anastasia Sergeevna Lyapunova: a collection of articles and materials. Petersburg Musical Archive. Issue 9]. Compiler and responsible editor T.Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Politekhnikheskiy universitet, 2012, pp. 165–176.
12. Purtov F.E. *Notnye izdaniya XVIII veka. Katalog* [Note Editions of the XVIII Century. Catalogue]. St. Petersburg: Bel'veder, 2007. 563 p.
13. Rayskin I.G. Nakhodki v lavke bukinista: «Iz» knig» M.A. Balakireva» [Finds in the Shop of a Bookseller: “From the Books of M.A. Balakirev”]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev Is Dedicated To: a collection of articles and materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 370–377.
14. Skvirskaya T.Z. Iz notnoy biblioteki M.A. Balakireva [From the Music Library of M.A. Balakirev]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev Is Dedicated To: a collection of articles and materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 362–370.
15. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. 15th edition. Moscow: Russkiy yazyk, 1988. 608 p.
16. Soloukhin V.A. *Zimniy den'. Rasskazy* [Winter Day. Stories]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1969. 288 p.
17. Somov V. Iz istorii russko-evropeyskikh muzykal'nykh svyazey serediny XIX veka: pis'ma A.D. Ulybysheva k F.Zh. Fetisu [From the History of Russian-European Musical Ties of the Mid-19th Century: Letters of A.D. Ulybyshev to F.J. Fetis]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev Dedicated to Balakirev: Collection of Articles and Materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 218–235.
18. Ulybyshev A.D. *Novaya biografiya Motsarta. V 3 tomakh. Tom 2* [New Biography of Mozart. In 3 volumes. Volume 2]. Moscow: P. Yurgenson, 1891. 196 p.
19. Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901]. Introductory article, manuscript transcription, research, comments, preparation for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 428 p.
20. Chernov K.N. Miliy Alekseevich Balakirev (Po vospominaniyam i pis'mam) [Mily Alekseevich Balakirev (On Memoirs and Letters)]. *Muzykal'naya letopis'. Stat'i i materialy. Sbornik 3* [Musical Annals. Articles and materials. Collection 3]. Edited by A.N. Rimsky-Korsakov. Leningrad; Moscow: Mysl', 1925, pp. 5–74.
21. Chernyshevskiy N.G. *Chto delat'? Iz rasskazov o novykh lyudyakh* [What To Do? From the Stories About New People]. Leningrad: Leningradskoe gazetno-zhurnal'noe i knizhnoe izdatel'stvo, 1950. 464 p.
22. Yust Lipsiy. *O bibliotekakh* [About Libraries]. Translated from Latin by V. Porshnev. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2013. 111 p.

About the author:

Tatyana A. Zaitseva, DrSci (Arts), PhD, Professor, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory (190068, Saint-Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru



Г.С. ГАЛИНА

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-1297-5641*

Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля

В статье анализируются речитативные и песенные жанры башкирской народной музыки, послужившие музыкально-интонационной основой для создания национальной оперной мелодики, соответствующей различным типам вокальной речи. Констатируется, что классификация стилистических разновидностей в фольклоре башкир совпадает с общей музыковедческой жанровой типологией. Рассматриваются противоположные по способам соотношения текста и музыки, а также вокализации поэтического текста речитативная и кантиленно-орнаментальная стилистические модели, ставшие основой различных типов речитативов и оперных вокальных форм. При этом более пристальное внимание уделено жанрам башкирской народной свадьбы и эпоса как сложнокompонентным, их влияние на сюжетику, композицию, музыкально-интонационный строй.

В разделе статьи, где рассматривается жанр протяжной песни озон-кюй, представлены сведения о мелодических типах песен, сложившихся в фольклорной практике. Подчеркивается влияние народных песен о Салавате Юлаеве на формирование героической стилистики, а песен об Отечественной войне 1812 года – на тип выстраивания музыкальной логики в академическом искусстве. В результате выявляются фольклорные истоки башкирской оперы, обосновываются предпосылки для рождения национального стиля. В заключение рассмотрены критерии оценки исполнительского мастерства певцов, сложившиеся в народной среде и перешедшие в сферу академического искусства, а также специфика самого языка, способствующая развитию вокальности в фольклоре и оперном жанре.

Ключевые слова: башкирская национальная опера, башкирская народная музыка, хамак-кюй, озон-кюй, ритуальные благопожелания – теляк, причитание невесты – сенляу, духовные стихи мунажат.

Для цитирования / For citation: Галина Г.С. Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 135–147. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.135-147. EDN: LDCYUJ

GULNAZ S. GALINA

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003—1297-5641

Bashkir Musical Folklore as a Source of Forming National Opera Style

The article analyzes the recitative and vocal genres of Bashkir folk music, which served as a musical and intonational basis for creating national opera melodic corresponding to vocal speech various types. It is stated that the stylistic varieties classification in Bashkir folklore coincides with the general musicological genre typology. The article examines the recitative and cantilenic-ornamental styles, which have become the basis of various types of recitatives and operatic vocal forms. At the same time, more special attention is paid to the genres of Bashkir folk weddings and epic as being complex components, their influence on the plot, composition, intonation and musical system.

The section of the article about the *ozon-kui* genre contains valuable information about the melodic types of songs that have developed in folklore practice. The article emphasizes the folk songs about Salavat Yulaev influence on forming heroic stylistics, but the songs about the Patriotic War of 1812 on the type of building musical logic in the academic art. As a result, the folklore origins of Bashkir opera are revealed, the preconditions for the national style birth are based. In conclusion the article considers the criteria for evaluating the performance skills of singers that have developed in the folk environment and have passed into the sphere of academic art and the specifics of the language itself.

Keywords: Bashkir national opera, Bashkir folk music, *hamak-kui*, *ozon-kui*, ritual benevolence – a calf, the bride’s lamentation – *senlyau*, spiritual verses of *munazhat*.

Оперные вокальные формы башкир сформировались на основе художественного потенциала традиционных вокальных жанров народной музыки. Многообразие музыкально-поэтических форм с различными типами синтеза музыки и слова заложено в самой национальной традиции. Исследователи отмечают, что в жанрах башкирской монодии отчётливо вырисовываются *речитативный*, *распевно-мелизматический* (*ариозный*) и *кантиленно-орнаментальный* пласты [3, с. 15]. Это деление соотносится с общей музыковедческой жанровой типологией, согласно которой вокальная мелодика может быть речитативного, ариозного или песенного (кантиленного) типов [5, с. 53–60; 9, с. 25; 19, с. 11]. Как следствие, вокальные жанры башкирской народной музыки можно условно разделить на три вида по

способам соотношения текста и музыки, степени опосредования речевых интонаций и принципам вокализации поэтического текста. Каждый из них составляет основу определённого типа оперной мелодики, способствуя формированию в ней национально своеобразных вокальных форм и национального оперного стиля.

Цель данной статьи – изучение влияния речитативных и песенных жанров башкирской народной музыки на формирование различных типов оперной мелодики. Сопутствующей задачей является сравнительный анализ мелодико-интонационного строя данных жанров. В башкирской фольклористике изучение речитативных жанров, в отличие от протяжной песенности, ограничивается несколькими статьями. Среди них – работы Л. Атановой [6–8], Л. Сальмановой [24], Г. Гали-

ной [13; 14], М. Идрисовой [16], Р. Сулейманова [26].

Жанры с доминирующей ролью вербального текста – вся речитативно-декламационная сфера, по-башкирски называемая *хамак-кюй*¹, – относятся как к формам раннефольклорного, так и позднего интонирования. Выполняя в системе фольклорных жанров архетипическую функцию, они послужили стилистическим фундаментом, интонационным словарём при создании в башкирских операх, прежде всего, различных типов речитативов, а также вокальных форм с декламационной мелодикой (партии Карбаша в опере З. Исмагилова «Шаура», Гульмарии и Емеш в его же опере «Волны Агидели» и др.). Это обрядовые напевы – обращение к родовым тотемам, заклинание сил природы, всевозможные считалки, дразнилки и иные жанры детского фольклора. Они представляют собой простейшие мелодические образования: речитацию на одном звуке, интонирование отдельных интервалов (чаще терции и кварты), в них формируются простейшие опевающие интонации и типовые распевы. Особо выделяется роль архаических *кличей-зовов*, которыми участники обряда «Воронья каша» перекликались друг с другом. Они содержат звукоподражательные глиссандирующие интонации на грани музыкального и речевого интонирования (имитации криков журавля, глухаря и т. д.), ставшие основой оперных вокализованных форм (пример 1).

Общими их свойствами являются соответствие музыкальных цезур поэтическим, повторность музыкально-ритмических формул и незакреплённость

напевов за конкретными поэтическими текстами. Проявление музыкальных закономерностей в большинстве этих жанров всецело подчинено семантике и строению вербального текста и другим немусикальным факторам (движению, приуроченности исполнения).

Богатейший музыкальный материал содержится и в жанрах башкирского свадебного обряда, представляющего собой сложное переплетение ритуалов, церемоний, игр, словесного и музыкального искусства. Если в первых национальных операх свадьба присутствует как целостный обряд в системе всех своих композиционных элементов, то впоследствии её воплощение кардинально меняется: этнографические подробности уступают место обобщённой характеристике (оперы «Буря» Р. Муртазина, «Нэркэс» Х. Ахметова). В опере же «Акмулла» З. Исмагилова свадьба и вовсе носит условный характер, выполняя лишь функцию завязки действия. К музыкальным жанрам башкирской свадьбы, используемым при создании свадебных сцен в операх, относятся *хамаки-речитации, такмаки (частушки), ритуальные благопожелания – теляки*, а также причитания невесты – *сенляу* (пример 2). Последний жанр сыграл решающую роль в формировании в операх плачевой традиции («Волны Агидели» и «Шаура» З. Исмагилова).

Пример № 1.

Зов



Пример № 2.

Причитание невесты



¹ Хамак – буквально «речитация», в значении прилагательного – речитативный; кюй – «напев».

Среди речитативных жанров с преобладанием вербального начала наиболее существенную роль в становлении национального театра в целом и оперы в частности сыграли жанры башкирского эпоса, и не только на музыкально-стилистическом, но и на сюжетном и композиционном уровнях. И в драме, и в опере эпическая речитативность повлияла на особый характер произнесения театральной речи, обусловленный особенностями самого башкирского языка – его размеренностью, неторопливостью, возможной суровостью, но и мягкостью. Возвышенная музыкально-поэтическая интонация национального эпоса определила не только музыкальную стилистику оперных речитативов, но в некоторой степени и создание эпической мелодики в написанных по эпическим сюжетам операх «Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат» А. Спадавекиа–Х. Заимова. Такое двоякое преломление музыкального начала в опере можно объяснить тем, что функционирование музыки в эпосе башкир проявляется в двух формах: речитативно-декламационной (характерной для архаических сюжетов) и песенной (своей для сюжетов более позднего происхождения), в равной степени присущих оперному жанру. Речитативная мелодика строится по ангемитонным квартовым и квинтовым трихордам, интервальным структурам повторяющегося типа в узком диапазоне (пример 3).

Элементы, органично и естественно проецирующиеся в оперный жанр, усматриваются исследователями различных тюркских культур и в других свойствах

Пример № 3.



эпического жанра. Это «...декламационное начало в передаче сюжетной канвы произведения, сольные и диалоговые вокальные номера, большая роль развитой инструментальной партии и продолжительность дастанов², исполнявшихся несколько “вечеров-концертов”» [1, с. 105]. Синкретизм искусства сказителей, проявляющийся в многокомпонентности эпического действия, позволил многим авторам назвать исполнительское мастерство сэсэнов, бахши, акынов, жырыши, ашугов и т.д. «своеобразным театром одного актёра» и «театром вообще, когда на йы-йынах происходило состязание нескольких сэсэнов» [23, с. 16].

Помимо сугубо национальных сюжетов («Урал-батыр», «Акбузат», «Карасакал» и др.) в эпическом репертуаре башкир бытовали и общетюркские сюжеты о романтической любви, именуемые в башкирской фольклористике *кисса* («Бузджигит», «Тагир и Зухра», «Юсуф и Зулейха»). Благодаря им в сознание народа внедрялись общие мировоззренческие элементы восточной ментальности: мотив трагической предопределённости любви, специфический характер её переживания, заключающийся в сплаве страдания и наслаждения, истоки чего кроются в древней арабской поэзии [27]. Одновременно с народными песнями о беглецах и несчастной женской судьбе они формировали такие характерные черты национального характера, как смиренность, созерцательность.

Именно жанр *кисса* утвердил в монодийных культурах практику повторяющихся музыкальных характеристик, свя-

Речитация Алпамыши

занных и с основными персонажами эпических сюжетов, их чувствами, и с возникающими ситуа-

² Дастан – эпический жанр у большинства тюркских народов. В башкирской фольклористике этот термин используется лишь применительно к общетюркским сюжетам.

циями. В фольклорном исполнительстве этих сказаний за каждым из персонажей закреплялся свой напев, психоакустически приучавший слух к многочисленным смысловым музыкальным повторам. Неслучайно для характеристики эпических произведений фольклористы нередко используют термины и категории, сложившиеся в оперном искусстве. Примерами служат высказывания Э. Алексеева о якутском олонхо «Нюргун Боотур» [2], Р. Сулейманова – о любовных сюжетах, бытующих среди башкир, в которых речитации действующих лиц названы лейтмотивами [26]. По аналогии их можно уподобить сложившимся условным «сигналам», ритмоинтонациям, обрисовывающим наиболее типичные ситуации спектакля, что подтверждается практикой народного театра многих западноевропейских и азиатских культур. Наличие родственных художественных элементов в столь разных и далёких друг от друга по времени и менталитету жанрах послужило предпосылкой процесса будущей органической ассимиляции оперы.

К специфически речитативным формам, адаптированным усилиями арабских миссионеров на башкирской национальной почве, относится также пение нараспев старинной религиозной литературы, в башкирской и татарской фольклористике получившее название «книжного пения» – аналога христианской псалмодии. Из жанров книжного пения важнейшее значение для национальной оперы имели *речитации мунажатов* (духовных стихов) и *баитов* (двустихий эпического и лиро-эпического жанра). Менее значительна роль *коранической речитации* и *азана* (призывов к молитве).

Наиболее востребованными благодаря квадратным композиционным структурам, укладывающимся в метроритмические нормы европейской музыки, оказались собственно книжные напевы в форме мелодического периода, состоящего из двух равновеликих предложений и четырёх музыкальных фраз. Канонической при этом является мелодика, строящаяся на нисходящем секвенцировании начальной музыкальной фразы по ступеням пентатоники. Менее употребимы однострочные напевы старинных религиозно-дидактических книг. Поскольку эти книги были созданы на арабском языке, наиважнейшей особенностью данных жанров, отличающей их от фольклорных, стала характерная арузная ритмика, отражающая специфику арабского стихосложения (пример 4).

Её особенностями являются преобладание нечётных размеров, предшествование кратких слогов долгим, моноритмичное строение музыкальных фраз, членение стихотворных строк ритмическими паузами и поступенность мелодического движения, составившие первичный слой профессионально-письменной традиции [14].

На формирование оперной мелодики культовое пение повлияло очень своеобразно. В башкирских операх перечисленные музыкальные особенности использовались в искажённом или пародийно-утрированном виде, главным образом для негативной характеристики отрицательных персонажей, к которым причислялись

Пример № 4.

Мунажат пятницы



священнослужители, дервиши и шакирды, составлявшие значительную прослойку башкирского общества и являвшиеся проводниками духовной музыки. Значение данного интонационного слоя в формировании жанров академической музыки советских республик одной из первых отметил Н. Шахназаров: «Очевидно, что пение муэдзинов и культура чтения Корана сыграли свою роль в процессе кристаллизации музыкальной интонационности, мелодических формул профессиональных жанров, а систематичность, постоянная повторяемость (голос муэдзина звучит по несколько раз в день) приучали к ним слух огромных масс людей» [27, с. 42]. Массовые репрессии священнослужителей в послереволюционные годы оборвали естественный процесс профессионализации этой традиции в собственной культуре. Но даже в таком преобразованном виде мусульманский канонизированный элемент, благодаря узнаваемому ритму, обеспечил оперным спектаклям не просто национальный колорит, а подлинную уникальность. В последние десятилетия во всех мусульманских республиках бывшего СССР наметилась тенденция к позитивному воплощению образов мусульманского духовенства. В Башкирии это оперы «Акмулла» З. Исмагилова, «В ночь лунного затмения» С. Низаметдинова.

Итак, в башкирской народной музыке речитативный пласт очень разнообразен и при владении им может служить важной предпосылкой, источником музыкальных идей при создании национально окрашенных вокальных форм.

Противоположный жанровый тип с господством имманентно-музыкальных закономерностей составляет *кантиленно-орнаментальный* пласт башкирской

народной музыки, ярче всего реализующийся в жанре *протяжной* песни – *озон-кюй*³. В системе башкирской народной музыки этот жанр занимает особое место, определяя мелодическую сущность не только оперных вокальных форм, но и всех прочих жанров башкирской академической музыки. В исследованиях по башкирской музыке отмечаются уникальность озон-кюй в жанровой системе фольклора, её жанрово-стилевая доминантность: «Озон-кюй есть кульминационная форма выражения башкирского музыкального менталитета» [11, с. 3]; совершенство музыкально-поэтического воплощения: «Озон-кюй – башкирская народная музыкально-поэтическая классика» [20, с. 12]; а также принадлежность к высокой мелодической культуре [17, с. 55]; вершинное положение, репрезентативность и максимальная востребованность в композиторском творчестве на всех стадиях становления [25, с. 30]. Р. Сулейманов назвал протяжные песни «музыкально-поэтическими памятниками, расставленными на историческом пути башкирского народа», имея в виду их универсальный тематический диапазон [26, с. 14].

Уподобление озон-кюй мугамно-макомным циклам, встречающееся в ряде работ, позволило выдвинуть идею об их концепционности – способности протяжных песен выражать художественное сознание той или иной исторической эпохи, устойчивые психологические основы мироощущения, воплощённые в высшей фазе музыкального развития. Тенденция народных песен к циклизации, внутренней логической и смысловой связи, отмечаемая в группе песен об Отечественной войне 1812 года [12, с. 105], дала возможность судить о типах выстраивания ло-

³ Этимология понятия «озон-кюй» (буквально – длинный, долгий напев) происходит от ощущения долгого произнесения слов и слогов в распеваемых текстах и от ощущения длинных, долго тянущихся звуков (долгих тонов).

гики – не в плане диалектического становления, но путём сопоставления отдельных жизненных эпизодов: довоенных, военных, послевоенных. Эта черта фольклорного мышления впоследствии скажется на особенностях адаптации оперы и всех её структурных компонентов в национальной культуре.

На формирование оперной модели озон-күй повлияла очень разнообразно. Важнейшей предпосылкой здесь следует считать тенденцию к профессионализации, саму социальную потребность в сёзсах и музыкантах, служивших при дворах кантонных начальников, губернаторов и т. д. Песенный жанр имел собственный институт демонстрации исполнительского мастерства – систему соревнований певцов – байгу, сложившуюся в социальной жизни башкир. Отметим, что из певцов состязались только исполнители протяжных песен. В связи с этим Р. Галимуллина вводит понятие «концертных», «элитарных» густоорнаментированных озон-күй, в отличие от «бытовых», малоорнаментированных, доступных в исполнении каждому [11, с. 11]. Налицо проявляющийся профессионализм устного типа с устоявшейся системой конкурсных требований, описанных в научной литературе [10, с. 8; 16, с. 14; 26, с. 7]. Этот фактор способствовал утверждению в башкирском фольклоре культа протяжного пения.

В формировании национальной оперной мелодики, происходившем под влиянием целого ряда факторов – мелодических, фонетических, структурно-композиционных, ладовых, – решающую роль сыграли мелодические типы протяжных песен, являющиеся, как известно, важнейшим компонентом национального стиля. В целом они сводятся к следующим разновидностям: подавляющее большинство народных песен начинается в среднем ре-

гистре, сразу («Урал», «Таштугай», «Аш-кадар») или постепенно («Бииш», «Сибай») поднимается в верхний регистр, затем опускается в нижний. При всём разнообразии индивидуальных решений эти песни обладают общностью, проявляющейся в форме мелодии, обретающей вид большой волны с закруглёнными уравновешенными фразами. Есть мелодии, также начинающиеся в среднем регистре, но как бы «разгоняющиеся» нисходящим мотивом и динамично устремляющиеся к высшей точке кипения чувств («Буранбай», «Странник Гайса»). В обоих вариантах линия образно-эмоционального развития направлена к стремительному (отчаяние, порывистость) или постепенному (созерцательность) завоеванию диапазона, далее – к последующей рассредоточенности, разрежённости эмоциональной концентрации. Песня, начинающаяся с «вершины-источника», одна – «Азамат», хотя есть группа песен, в начале разворачивающихся в верхней кульминационной зоне («Ильяс», «Туяляс»). Необычайная яркость кульминирования, демонстрируемая башкирскими песнями, связана с избытком выплёскиваемой эмоции, что приводит к господству верхнего регистра, богатству интонационных ходов.

В ряде песен мелодическое движение организовано баитным способом: в виде нисходящей секвенции по звеньям пентатоники («Сайфульмулюк», «Карачаевская девушка»). Поступенная мелодика для протяжных песен малохарактерна, такое мелодическое движение сочетается в них с широкой, вплоть до октавных ходов интерваликой, становящейся сгустками свободно выражаемой экспрессии. В этом заключается главное отличие протяжной мелодики от умеренно-полупротяжной, основанной исключительно на поступенности. Низкий регистр в любой

песне применяется в завершающих патетически и драматично звучащих фразах мелодии, что, по утверждению С. Галицкой, связано с принципом нижней опоры (тоники), сущность которого заключается в том, что «функцию основной опоры реализует чаще всего один из нижних тонов ладового звукоряда, верхний – почти никогда» [15, с. 151]. В перечисленных мелодических типах, присущих народным песням, вырисовывается значение высокого регистра для развёртывания протяжной мелодики, с чем связано предпочтение высоких голосов в фольклорной исполнительской практике. В опере названные мелодические особенности решающим образом повлияют на распределение голосов, их вокальные амплуа и местоположение в общей театральной иерархии.

Среди всех тематических групп исторических озон-кюй непреходящее значение для развития профессиональной музыки имели народные песни о Салавате Юлаеве, ставшие музыкально-интонационным фондом для создания героической образной сферы. Героика, порождённая фольклором, не есть изолированное явление. В ней сказались интернациональные традиции, присущие, прежде всего, маршевой русской музыке, поскольку башкирские песни о Салавате, как известно, испытали сильнейшее влияние русских народных песен времён пугачёвской вольницы. Отличительные стилистические особенности песен о Салавате Юлаеве, ассимилирующие многие известные мелодические свойства, стали основой нового героико-патриотического стиля в башкирской музыке. Талантливо переинтонированные, они заметно обновили традиционный пентатонический мелос. В них преобладают диатоническая основа (чаще всего натуральный минор), мелодическое движение по звукам трезвучия и прямой ход на кварту,

обилие восходящих, подобных ораторским восклицаниям, устремлённых вверх музыкальных интонаций. Отмечаются также ладовая переменность и сопоставление различных мелодических устоев как признак внутренней динамичности данных песен, новый тип опеваний и очень активная ритмика. Благодаря названным особенностям песни о Салавате легко вписываются в созданный различными народами общеевропейский «художественный эталон» патриотического, освободительного марша, наделённого большими образно-эмоциональными ассоциативными связями. Именно этот фактор – трансформация мелодического типа из протяжного мелоса в маршеобразный кыска-кюй – значительно облегчил адаптацию оперной модели в башкирской национальной культуре. Песне «Салават», занимающей центральное положение среди всех народных песен о Салавате Юлаеве и утвердившейся в академической музыке в интерпретации Загира Исмагилова (опера «Салават Юлаев»), суждено было стать таким эталоном национальной оперной героики, метко названной музыкальной критикой «звучащим знаменем башкир».

В образовании протяжной мелодики важнейшим приёмом является вариантное развёртывание, вариантно-строфический принцип построения музыкальных фраз и мотивов. Их сочетания могут быть самыми различными. И, несмотря на то, что в целом все песни сводятся к нескольким основным разновидностям периодов (повторного и неповторного строения; периоду из трёх предложений) и двухчастной форме, именуемой в народе кушма-кюй, их содержание отличается бесконечным разнообразием. Именно этот факт явился определяющим для композиторов, владеющих фольклорной традицией, при создании различных вокальных форм в операх:



от периода, двухчастности, трёхчастности до монолога, состоящего из нескольких свободно сменяющихся эпизодов. В подлинном виде народные мелодические типы встречаются редко (если только не цитируются), и, как правило, они сочетаются с прочими принципами вокализации поэтического текста, имеющимися как в фольклорном, так и в академическом исполнительстве. Итак, в башкирском оперном искусстве взаимодействуют два типа формообразования, сложившиеся, с одной стороны, в европейской, с другой – в башкирской народной музыке, что привело к образованию гибридной по сути традиции, ставшей основой новой мелодической концепции в профессиональной музыке.

Уместным здесь является и рассмотрение вопроса об исполнительских критериях, тем более что впоследствии они перейдут и в сферу профессионального искусства, будь то опера, камерно-вокальное исполнительство или эстрада. Эстетический идеал совершенного выразительного певческого искусства у башкир выражается ёмким понятием «моңло йырлау» (буквально: петь с моном, то есть с душой). *Моң* – некий аналог музыкальной выразительности; это душа музыки и способность певца одушевить мелодию. Чаше *моң* относят не к песне, а к мастерству певца: «моңһоз йырсы» (певец, не владеющий *моң*) – это «плохой певец», не умеющий выразительно петь. В работах башкирских музыковедов этот термин применяется редко, видимо, по причине того, что служит критерием исполнительского мастерства, а не качества самой песни. Тем не менее он постоянно фигурирует в публицистических статьях, посвящённых творчеству башкирских певцов и кураистов, и тоже как свойство ощущать национальную стилистику: «Мон – это что-то от Бога, это не

просто талантливое исполнение, а такое исполнение, которое потрясает», – пишет в связи с творчеством народного артиста РСФСР Магафура Хисматуллина Б. Торик [21, с. 118]. Профессор вокала М. Муртазина под моном подразумевает «драгоценный дар, без которого нет национального певца» [22, с. 65]. З. Исмагилов оценивал этим понятием выразительное исполнение своих опер, и не только протяжных эпизодов, но и интонационно-ритмическое богатство орнаментации. Следовательно, понятие «моң» можно рассматривать как ёмкую музыкально-эстетическую категорию, используемую для точного обозначения необходимого (при преимущественно протяжном пении) качества, опирающегося на целый комплекс выразительных средств – от психологического настроения и до специфики вокальной техники, обеспечивающей исполнение виртуозной орнаментации. От способности певца интерпретировать протяжный мелос будут зависеть качество виртуозности в башкирской опере и явление *a piacere* – свободного обращения с композиторским текстом.

В заключение рассмотрим вопрос о специфике самого башкирского языка как факторе, способствующем практике вокальности. В национальной фольклористике проблема мелодичности языка в наибольшей степени исследована в отношении протяжного пения: вся система произношения в башкирском языке считается благоприятствующей развитию вокального начала. По мнению и филологов, и музыкантов, традиционная башкирская речь мелодична и вокальна, что отмечали многие музыканты, начиная с Г. Альмухаметова. «Башкирский язык по своей природе музыкален, – пишет он в очерке «В борьбе за создание башкирской советской музыки». «Если бы язык народа не был благозвучен и богат, то его музыка не

смогла бы развиваться до такой глубины содержания, мелодического богатства и красоты» [4, с. 116]. Р. Галимуллина считает, что «высокая традиция башкирского протяжного пения существует как искусство дыхания, огромного звукового диапазона и большого орнаментального распева» [11, с. 17]. Проведённый ею анализ словарного фонда и звукового строя речи протяжных песен позволил это утверждать, поскольку для башкирского языка, как и для ряда иных восточных культур, «характерно воплощение идеи пространства (превалирование гласных звуков), эвфонии (благозвучия), вокализма (посредством знаков сингармонизма, ассимиляции, спирализации)» [там же]. Ранее к аналогичным выводам пришёл Ф. Камаев, рассмотревший на примере протяжной песни «Гильмияза» проявления расчленённости и слитности в её фонетическом строе, что позволило ему сделать вывод о подпочвенном «питании» мелодики фонетическим единством гласных [18, с. 43]. М. Муртазина также пишет «о благотворном воздействии некоторых фонетических особенностей башкирского языка для пения» и приводит конкретные примеры произношения тех или иных гласных и согласных звуков, освобождающих челюсть, жёсткую гортань и корень языка от зажима [22, с. 65]. Перечисленные объективные языковые факторы, и в первую очередь закон сингармонизма, способствовали органическому внедрению особой специфики наци-

ональной кантиленности, певучести музыкального интонирования в процесс ассимиляции жанра оперы.

Как следует из вышеизложенного, башкирская народная музыка содержит большое количество образцов, которые могут служить для композиторов неиссякаемым интонационным источником музыкальных идей. Приёмы и средства, необходимые для формирования национального оперного стиля, на протяжении веков вырабатывались во всех жанрах башкирского песенного фольклора, которым имманентно присуще и речевое, и мелодически распевное начало. Если фольклорные речитации способствовали формированию в операх различных видов речитативов, а именно диалогизированного (дробного и мозаичного) и мелодизированного (ариозного и речитатива кыска-күй), то жанр озонкүй в операх классиков башкирской музыки З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина стал подлинной основой оперного академизма, стимулируя возникновение развёрнутых виртуозных арий в протяжном стиле. Сказанное позволяет утверждать, что башкирский музыкальный фольклор, и прежде всего его богатая репрезентативная мелодика, является важнейшей предпосылкой включения европейской жанровой модели оперы в башкирское академическое музыкальное искусство. Именно фольклорное начало приведёт в классической башкирской опере к возникновению национального оперного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абукова Ф.А. Становление туркменской оперы // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре: сб. статей. Л.: Музыка, 1987. С. 102–117.
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
3. Алкин М.С. Башкирская народно-певческая культура: традиции и современная практика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 22 с.



4. Альмухаметов Г.С. В борьбе за создание башкирской советской музыки // Газиз Альмухаметов. Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М.А. Идрисова. Уфа: Китап, 2008. 208 с.
5. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
6. Атанова Л.П. Музыка в башкирских играх // Обычай и культурно-бытовые традиции башкир. Уфа: БФАН СССР, 1980. С. 117–128.
7. Атанова Л.П. О башкирских эпических напевах // Башкирских народных эпос. М.: Изд-во восточной литературы, 1978. С. 105–106.
8. Атанова Л.П. Старинные обрядовые напевы у башкир // Фольклор народов РСФСР. Уфа: БГУ, 1984. С. 68–76.
9. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972. 149 с.
10. Гайнетдинов Ю.И. Озон-күй и певцы. Уфа: Альфа-Реклама, 2019. 380 с. На башк. яз.
11. Галимуллина Р.Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 25 с.
12. Галин С.А. Устно-поэтическое творчество башкирского народа. 2-е изд. Уфа: Китап, 2009. 472 с. На башк. яз.
13. Галина Г.С. Башкирская народная музыка: учеб. пособие. Уфа: Китап, 2013. 120 с.
14. Галина Г.С. Башкирские байты и мунажаты: тематика, поэтика, мелодика. Уфа: БИРО, 2006. 186 с.
15. Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 237 с.
16. Идрисова М.А. Вокальное творчество башкирских композиторов 1920–1940-х годов. Становление профессионализма. Уфа: Акирус, 2023. 216 с.
17. Ихтисамов Х.С. К вопросу о формообразующей роли ритма башкирской протяжной песни озон-күй // Научно-методические записки. Вып. 1. Уфа: Баш. кн. изд-во, 1973. С. 31–35.
18. Камаев Ф.Х. Фонетический строй башкирской музыкально-поэтической речи (к постановке вопроса) // Сборник научных статей по музыкальной тюркологии. К 75-летию со дня рождения. Уфа: Бренбук, 2019. С. 38–44.
19. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
20. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд. М.: Музыка, 1965. 245 с.
21. Магафур Хисматуллин / авт.-сост. Ф.Б. Бициева. Уфа: Китап, 2008. 165 с.
22. Муртазина М.Г. О специфике работы с башкирскими вокальными кадрами // Вопросы искусствоведения. Уфа: Баш. кн. изд-во, 1983. С. 62–67.
23. Сагитова А.С. Мировоззренческие истоки башкирского театра // Башкирский государственный академический театр драмы им. Мажита Гафури – 100 лет. Очерки истории и современности. Уфа: Китап, 2019. С. 10–17.
24. Сальманова Л.К. Некоторые музыкально-стилевые особенности башкирских свадебных жанров // Башкирский фольклор: исследования и материалы. Вып. 3. Уфа: Гилем, 1999. С. 151–169.
25. Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа: Гилем. 2005. 320 с.
26. Сулейманов Р.С. Жемчужины народного творчества Урала. Уфа: Китап, 1995. 248 с.
27. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.

Об авторе:

Галина Гульназ Салаватовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры традиционного музыкального исполнительства и этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru

REFERENCES

1. Abukova F.A. *Stanovlenie turkmenskoy opery* [Formation of the Turkmen Opera]. *Mezhnatsional'nye svyazi v sovetskoj muzykal'noy kul'ture: sbornik statey* [Interethnic ties in the Soviet musical culture: a collection of articles]. Leningrad: Muzyka, 1987, pp. 102–117.
2. Alekseev E.E. *Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyy aspekt* [Early Folklore Intonation. The Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.
3. Alkin M.S. *Bashkirskaya narodno-pevcheskaya kul'tura: traditsii i sovremennaya praktika: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Folk Singing Culture: traditional and modern practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2011. 22 p.
4. Al'mukhametov G.S. *V bor'be za sozдание bashkirskoy sovetskoj muzyki* [In the Struggle for the Creation of Bashkir Soviet Music]. *Gaziz Al'mukhametov. Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty* [Gaziz Al'mukhametov. Articles. Memories. Documents]. Author-composer M.A. Idrisova. Ufa: Kitap, 2008. 208 p.
5. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Analysis of Vocal Works: a textbook]. Responsible editor O.P. Kolovsky. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p.
6. Atanova L.P. *Muzyka v bashkirskikh igrakh* [Music in Bashkir Games]. *Obychai i kul'turno-bytovye traditsii Bashkir* [Customs and Cultural and Everyday Traditions of the Bashkirs]. Ufa: Bashkirskiy filial Akademii nauk SSSR, 1980, pp. 117–128.
7. Atanova L.P. *O bashkirskikh epicheskikh napevakh* [About Bashkir Epic Tunes]. *Bashkirskikh narodnyy epos* [Bashkir Folk Epic]. Moscow: Izdatel'stvo vostochnoy literatury, 1978, pp. 105–106.
8. Atanova L.P. *Starinnye obryadovye napevy u bashkir* [Ancient Ritual Melodies of the Bashkirs]. *Fol'klor narodov Rossiyskoy Sovetskoy Federativnoy Sotsialisticheskoy Respubliki* [Folklore of the Peoples of the Russian Soviet Federative Socialist Republic]. Ufa: Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet, 1984, pp. 68–76.
9. Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' I* [Music and Poetic Word. Part 1]. Moscow: Muzyka, 1972. 149 p.
10. Gaynetdinov Yu.I. *Ozon-kyuy i pevtsy* [Ozon-kui and the Singers]. Ufa: Al'fa-Reklama, 2019. 380 p.
11. Galimullina R.T. *Bashkirskaya protyazhnaya pesnya (yugo-vostochnaya traditsiya): avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Drawl Song: South-Eastern tradition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2002. 25 p.
12. Galin S.A. *Ustno-poeticheskoe tvorchestvo bashkirskogo Naroda* [Oral and Poetic Creativity of the Bashkir People]. 2nd edition. Ufa: Kitap, 2009. 472 p. In Bashkir language.
13. Galina G.S. *Bashkirskaya narodnaya muzyka: uchebnoe posobie* [Bashkir Folk Music: textbook]. Ufa: Kitap, 2013. 120 p.
14. Galina G.S. *Bashkirskie baity i munazhaty: tematika, poetika, melodika* [Bashkir Baits and Munajats: themes, poetics, melodics]. Ufa: Bashkirskiy institut razvitiya obrazovaniya, 2006. 186 p.

15. Galitskaya S.P., Plakhova A.Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: problems of theory]. Moscow: Academia, 2013. 237 p.
16. Idrisova M.A. *Vokal'noe tvorchestvo bashkirskikh kompozitorov 1920–1940-kh godov. Stanovlenie professionalizma* [Vocal Creativity of Bashkir Composers of the 1920–1940s. The formation of professionalism]. Ufa: Akirus, 2023. 216 p.
17. Ikhtisamov Kh.S. K voprosu o formoobrazuyushchey roli ritma bashkirskoy protyazhnoy pesni ozon-kyuy [On the Question of the Formative Role of Rhythm in the Bashkir Long-Drawn Song Ozon-kui]. *Nauchno-metodicheskie zapiski. Volume 1* [Scientific and Methodical Notes. Issue 1]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1973, pp. 31–35.
18. Kamaev F.Kh. Foneticheskiy stroy bashkirskoy muzykal'no-poeticheskoy rechi (k postanovke voprosa) [Phonetic Structure of Bashkir Musical and Poetic Speech (to the formulation of the question)]. *Sbornik nauchnykh statey po muzykal'noy tyurkologii. K 75-letiyu so dnya rozhdeniya* [Collection of Scientific Articles on Musical Turkology. To the 75th Anniversary of His Birth]. Ufa: Brenbuk, 2019, pp. 38–44.
19. Lavrent'eva I.V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [Vocal Forms in the Course of Analysis of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1978. 79 p.
20. Lebedinskiy L.N. *Bashkirskie narodnye pesni i naigryshi* [Bashkir Folk Songs and Games]. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1965. 245 p.
21. *Magafur Khismatullin* [Magafur Khismatullin]. Author-composer F.B. Bitsieva. Ufa: Kitap, 2008. 165 p.
22. Murtazina M.G. O spetsifike raboty s bashkirskimi vokal'nymi kadrami [About the Specifics of Working with Bashkir Vocal Cadres]. *Voprosy iskusstvovedeniya* [Questions of Art History]. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1983, pp. 62–67.
23. Sagitova A.S. Mirovozzrencheskie istoki bashkirskogo teatra [Ideological Origins of the Bashkir Theater]. *Bashkirskiy gosudarstvennyy akademicheskiiy teatr dramy imeni Mazhita Gafuri – 100 let. Ocherki istorii i sovremennosti* [Bashkir State Academic Drama Theatre named after Mazhit Gafuri – 100 years. Sketches of history and modernity]. Ufa: Kitap, 2019, pp. 10–17.
24. Sal'manova L.K. Nekotorye muzykal'no-stilevyie osobennosti bashkirskikh svadebnykh zhanrov [Some Musical and Stylistic Features of Bashkir Wedding Genres]. *Bashkirskiy fol'klor: issledovaniya i materialy. Vypusk 3* [Bashkir Folklore: researches and materials. Issue 3]. Ufa: Gilem, 1999, pp. 151–169.
25. Skurko E.R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: traditsii i sovremennost'* [Bashkir Academic Music: Traditions and Modernity]. Ufa: Gilem. 2005. 320 p.
26. Suleymanov R.S. *Zhemchuzhiny narodnogo tvorchestva Urala* [Pearls of Folk Art of the Urals]. Ufa: Kitap, 1995. 248 p.
27. Shakhnazarova N.G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy professionalizma* [Music of the East and Music of the West. Types of professionalism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

About the author:

Gulnaz S. Galina, DrSci (Arts), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru



И.Ф. ТАЛИПОВ

*Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова, г. Казань, Россия
ORCID: 0009-0005-9989-9849*

Рабочие факультеты при Московской и Ленинградской консерваториях и их роль в системе музыкального образования

Данная статья посвящена рассмотрению музыкальных рабфаков – рабочих факультетов, функционировавших в 1920–1930-х годах при Московской и Ленинградской консерваториях. Они сыграли важную роль в области воспитания будущих музыкантов различных специальностей, в том числе композиторов. Следуя во многом своему основному назначению, рабфаки стали одной из образовательных форм начального уровня в композиторском обучении. В связи с этим среди представленных в статье творческих биографий музыкантов основной акцент сделан на известных композиторах – Н. Будашкине, М. Грачёве, К. Кацман, Б. Мокроусове, Г. Носове, А. Спадавекия, З. Хабибуллине, Ф. Яруллине, Г. Хирбю и других. Изучить деятельность музыкальных рабочих факультетов явилось целью предлагаемой статьи.

Актуальность работы видится в дополнении новыми данными картины музыкального образования советского периода 1920–1930-х годов. В статье впервые в научный оборот вводятся сведения, представленные в раритетных справочных материалах, изданных Московской и Ленинградской консерваториями в 1930-е годы. Они позволяют рассмотреть основную цель музыкальных рабфаков, их структуру, приёмыные требования. На основе данной информации и представленных в статье творческих биографий делается попытка рассмотреть роль и значение данных учебных образований в отечественной музыкальной педагогике первой половины XX века.

Ключевые слова: музыкальные рабфаки, Московская консерватория, Ленинградская консерватория, музыкальное образование, национальные композиторы.

Для цитирования / For citation: Талипов И.Ф. Рабочие факультеты при Московской и Ленинградской консерваториях и их роль в системе музыкального образования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 148–157. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.148-157. EDN: LOLRFM.

**ILYAS F. TALIPOV***Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia**ORCID: 0009-0005-9989-9849*

Work Faculties of Moscow and Leningrad Conservatories and Their Role in Musical Education System

This article is devoted to the consideration of musical rabfaks – work faculties that functioned in the 1920s and 1930s at the Moscow and Leningrad Conservatories. They played an important role in Russian musical pedagogy, especially in the field of future composers education. Following in many respects their main purpose, work faculties became one of the entry-level educational forms in composition training. In this regard, among the creative biographies of musicians presented in the article, the main emphasis has been made on famous composers – N. Budashkin, M. Grachev, K. Katsman, B. Mokrousov, G. Nosov, A. Spadavecchia, Z. Khabibulline, F. Yarulline, G. Khirby and others.

The purpose of the given article is to study the activities of musical work faculties. The relevance of the paper consists in adding new data about the musical education history of 1920–1930th Soviet period. For the first time into scientific field the article introduces the information presented in rare reference materials which were published by the Moscow and Leningrad Conservatories in the 1930th. They allow to consider in detail the main purpose of musical work faculties, their structure, admission requirements and, on this basis, to determine the peculiarities of these educational institutions.

Keywords: music work faculties, Moscow Conservatory, Leningrad Conservatory, musical education, national composers.

Первое послереволюционное десятилетие в истории отечественного музыкального образования XX века стало временем поисков оптимальных путей всеобщего музыкального просвещения, или, говоря словами Б.В. Асафьева, «музификации». Ещё в дореволюционные годы утвердились два основных направления музыкально-образовательной системы – профессиональное музыкальное образование и общее музыкальное образование и воспитание. Они продолжили своё интенсивное развитие и после Октября, но уже с учётом условий нового времени, требовавшего включения образовательного механизма в общественную жизнь. Преобразования в сфере просвещения определялись задачами, которые правительство связывало с поднятием культурного уровня нового со-

ветского общества. Соответственно, сложившиеся ранее образовательные структуры (музыкальные школы и училища, консерватории) стали прирастать новыми, и во многих аспектах экспериментальными, формами – кружками самодеятельности, творческими студиями, мастерскими, народными музыкальными школами, инструкторско-педагогическими отделениями при консерваториях и т. д. Каждая из них выполняла общую задачу просвещения и привлечения к искусству пролетарских масс.

Целью данной статьи стало изучение деятельности рабочих факультетов при Московской и Ленинградской консерваториях, которые являлись одной из подобных специфических форм в области общего музыкального образования и воспитания. В качестве материалов были из-

учены справочные издания Московской и Ленинградской консерваторий [7; 13; 14]¹, где представлена информация о приёмных требованиях на обучение и их основное назначение. Кроме того, в статье имеются фрагменты творческих биографий ряда музыкантов, чей путь профессионального становления оказался связан с данными образовательными структурами.

Первые рабочие факультеты, или *рабфаки*, появились при университетах уже в 1919 году, а законодательно их система была закреплена декретом СНК РСФСР в 1920 году. По словам Н.К. Крупской, они должны были стать «...дверью, через которую проникают в вузы трудовые элементы, для которых раньше пути к высшему образованию были закрыты и которые особенно ценны своей энергией, поддержкой и своим рабоче-крестьянским подходом ко всем вопросам» [12]. Об основной цели этих учебных заведений нарком просвещения А.В. Луначарский писал: «Рабфак не есть техникум, это не средняя школа, дающая средне подготовленного подмастерья, *это есть подготовительный курс к серьёзному университетскому обучению*» (курсив наш. – И. Т.) [11].

При этом нужно заметить, что в области музыкального обучения поначалу развивались формы, направленные на активизацию музыкального восприятия масс и подготовку кадров для музыкально-просветительской работы, которые ограничивались самодеятельными кружками и музыкально-просветительскими мероприятиями – концертами, лекциями и другими. Музыкальные рабфаки появились позднее.

История Московского музыкального рабфака начинается с открытия в 1923 году музыкального отдела Единого художественного факультета при ВХУТЕМАСе², направленного на решение задач общего музыкального образования и воспитания³. В 1929 году он был переподчинён Московской консерватории и преобразован в музыкальный рабочий факультет при ней [2, с. 122]. В 1931 году открылся рабфак и при Ленинградской консерватории. Обе учебные структуры просуществовали недолго – в Москве до 1935 года, в Ленинграде до 1937-го. Продолжительность обучения на них составляла 4–5 лет в зависимости от выбранной специальности. Их структура включала в себя три отделения – исполнительское, инструкторское и теоретическое. Исполнительское отделение готовило абитуриентов для консерватории по следующим направлениям – фортепиано, арфа, сольное пение, струнные (скрипка, виолончель, контрабас), деревянные и медно-духовые инструменты. Инструкторское отделение осуществляло подготовку руководителей хоровых ансамблей, коллективов, духовых и народных оркестров, а также инструкторов по работе с детьми (социальному воспитанию). На теоретическом отделении обучались будущие композиторы, дирижёры, педагоги-теоретики и музыкально-научные работники [13; 14].

На музыкальный рабфак в соответствии с концепцией пролетаризации образования принимали рабочих и крестьян, имевших стаж физического труда не менее трёх лет⁴. В первую категорию попадали рабо-

¹ Данные издания представлены в Российской национальной библиотеке Санкт-Петербурга и в Российской национальной библиотеке Москвы.

² ВХУТЕМАС, или Высшая художественно-техническая мастерская, – учебные заведения, которые стали открываться в Москве, Петрограде и других городах после 1918 года.

³ Об иных формах музыкально-образовательной работы в предвоенный и послевоенный периоды см. в исследованиях Г.А. Гаитбаевой, В.В. Дитенбира [4, 5].

⁴ Необходимый для приёма срок трудового стажа снижался для представителей национальных меньшинств, членов ВКП(б), ВЛКСМ и т. д.



чие, «трудившиеся перед поступлением на рабфак в промышленных, транспортных, сельскохозяйственных предприятиях и машинно-тракторных станциях, а также в кустарно-промысловых объединениях не менее двух лет», – читаем в одном из справочных изданий Московской консерватории [7, с. 3]. Вторая категория включала в себя «колхозников, бедняков и середняков, занимавшихся непосредственно перед поступлением на рабфак земельным трудом» [Там же].

Для всех поступающих было обязательным наличие определённого уровня подготовки. Соответственно, все претенденты подвергались проверочным испытаниям. Определение пригодности для обучения выглядело следующим образом: сначала проводилась проверка музыкальных данных (слуха, памяти, чувства ритма), после которой следовал экзамен по избранной специальности. Также все будущие студенты рабфака сдавали экзамен по общеобразовательным дисциплинам – русскому языку, математике и политграмоте, что было логичным, учитывая, что абитуриенты пролетарского происхождения не всегда имели хотя бы начальный уровень в данной области знаний.

От поступающих на исполнительское отделение требовалось умение играть на инструменте – струнники и духовики⁵ должны были исполнить гаммы, арпеджио, а также несложные этюды и пьесы. ПИАНИСТАМ необходимо было сыграть двухголосную инвенцию И.С. Баха, лёгкую сонату одного из венских классиков и пьесу умеренной степени сложности. У вокалистов обязательным было наличие хорошего голоса, а также исполнение любой песни, арии или романса. Более расплывчатые требования предъявлялись

к абитуриентам теоретического отделения: например, в справочном издании Московской консерватории указывалось, что им необходимы «особенно хорошие музыкальные данные» [14, с. 5]. От композиторов по специальности ожидали «творческой активности» и «способности к творчеству», от дирижёров – «опыта работы с оркестром», от остальных – «склонности к научно-музыкальной работе» [Там же].

Анализ примеров показывает, что зачастую приведённая в справочных брошюрах информация не всегда соответствовала реальной практике. Обращение к творческим биографиям известных музыкантов, чей успешный профессиональный путь включал в себя обучение на музыкальных рабфаках, позволяет говорить о том, что существовали различные варианты отбора кандидатов для обучения и предписанные справочными изданиями строгие установки соблюдались не всегда. Стоит заметить, что конкретных документов, касающихся программ, по которым велось преподавание на рабфаках, обнаружить не удалось, но косвенные источники показывают, что они соответствовали тем задачам, которые стояли перед студентами консерватории, и в то же время корректировались в соответствии с индивидуальной подготовкой учащихся⁶.

Необходимо начать с того, что невозможно однозначно определить, насколько большое значение при поступлении имело наличие трудового стажа, поскольку факты производственной деятельности в сочетании с музыкальной подготовкой находим лишь у немногих рабфаковцев. По всей видимости, далеко не у всех поступающих был стаж трудовой деятельности и соответствовавшая приёмам требованиям музыкальная подготовка. Но при этом, всё-

⁵ Без первоначальной подготовки на музыкальный рабфак принимали только в класс гобоя, фагота и контрабаса.

⁶ Нужно отметить, что наряду со специальными дисциплинами в учебной программе обязательными были и общеобразовательные предметы.

таки, большинство имело определённый уровень образования или хотя бы небольшой опыт обучения музыке. Приведём характерные примеры.

Пианист и педагог Московской консерватории Владислав Михайлович Эпштейн принял решение обучаться профессионально в довольно позднем возрасте – 22 года. После встречи с А.Б. Дьяковым молодой человек пришёл на исполнительское отделение музыкального рабфака, а после него на фортепианный факультет в класс К.Н. Игумнова.

Московский кларнетист и педагог, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Александр Георгиевич Семёнов (1907–1958) учился на музыкальном рабочем факультете в классе С.В. Розанова, а затем продолжил обучение в вузе и аспирантуре. В 1940-е годы стал одним из организаторов военного факультета консерватории.

Похожим образом складывалась судьба двух известных контрабасистов, солистов и педагогов – Владимира Куприяновича Зиновича и Андрея Ивановича Астахова. Они оба учились на рабфаке Московской консерватории в классе А.А. Милушкина, затем последовала учёба на оркестровом факультете в классе профессора С.М. Козолупова.

Хоровой дирижёр Авенир Васильевич Михайлов (1914–1983)⁷ параллельно с обучением в средней школе занимался в музыкальной школе по классу фортепиано. Затем он учился в школе ФЗУ (фабрично-заводского ученичества) бумажников и деревоотделочников (1929–1931), затем работал на фабрике «Госзнак» (1932–1934),

откуда был командирован на рабфак Ленинградской консерватории (1934–1935).

Будущий известный музыковед, специалист в области сольфеджио Артём Петрович Агажанов (1913–1989) до поступления на рабфак при Московской консерватории занимался музыкой в Пятигорском детском доме, где он воспитывался после гибели родителей⁸. Подобная же судьба была у композитора Михаила Оскаровича Грачёва (1911–1988)⁹, который, по воспоминаниям его сына поэта Оскара Грачёва, после смерти родителей также воспитывался в детдоме, где впервые приобщился к занятиям музыкой [6].

Пётр Васильевич Аравин (1908–1979) – историк-музыковед, автор многочисленных публикаций по истории казахской музыки. Начал учёбу в Саратовском музыкальном техникуме, но через некоторое время стал учиться на рабфаке, где он, по существу, начал осваивать основы музыкальной теории.

Будущий профессор кафедры музыкальной режиссуры и музыкального театра Ленинградской консерватории Роман Иринархович Тихомиров (1915–1984) сначала окончил Саратовский музыкальный техникум по классу скрипки и Ленинградский рабфак, затем поступил на оркестровый факультет консерватории (1936). В 1937 году также стал учиться на оперно-режиссёрском факультете и окончил консерваторию по специальности «оперная режиссура» [15].

Музыкальная подготовка Ефрема Борисовича Флакса (1909–1982), в будущем известного камерного певца, доцента кафедры камерного пения Ленинградской

⁷ Здесь и далее вся информация о деталях биографий ленинградских музыкантов взята из энциклопедического словаря официального сайта Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

⁸ Отсутствие музыкальной подготовки не помешало ему ещё до поступления в Московскую консерваторию, где он учился у крупнейших музыковедов И.В. Способина и Л.А. Мазеля, начать педагогическую деятельность в училище при консерватории.

⁹ Будущий композитор М.О. Грачёв до обучения на теоретическом отделении Московского рабфака (1929–1934) также работал наборщиком типографии в Проскурове.



консерватории, до поступления на вокальное отделение Ленинградского рабфака в 1929 году ограничивалась пением в школьном хоре и хоровом кружке строителей. При этом он имел богатый трудовой стаж – работал шахтёром в Донбассе на руднике «Юный коммунар», печатником в Москве, истопником, землекопом, извозчиком, шофёром¹⁰ [15].

Аналогичный пример даёт творческая судьба певицы Нины Александровны Серваль (1910–1994), которая до поступления работала сверловщицей на заводе киноаппаратуры и музыкального образования не имела. Также без музыкальной подготовки туда поступила Елена Александровна Абросимова (1913–1991)¹¹. Вероятно, главным фактором признания пригодности для обучения в данном случае было наличие вокальных данных; в процессе учёбы они быстро овладевали необходимыми для принятия в консерваторию навыками.

Особый интерес представляет предварительный этап подготовки композиторов-рабфаковцев. Одной из главных причин, почему многие из них начинали свой профессиональный путь именно с рабочих факультетов, было отсутствие каких-либо форм обучения композиции в периферийных городах страны. В начале 1930-х годов практически только в Москве и Ленинграде была возможность для получения профессионального композиторского образования. Исключением стала творческая судьба Георгия Никифоровича Носова (1911–1970), который сначала изучал основы композиции в Свердловском музыкальном техникуме у уральского композитора М.П. Фролова (1930–1932), а затем с 1932 года продолжил своё му-

зыкальное образование на Ленинградском рабфаке у М.И. Чулаки, после чего обучался в классе композиции консерватории у профессора М.А. Юдина.

Уральский композитор Клара Абрамовна Кацман (1916–2006) занималась теорией музыки у Б.И. Зейдмана, под руководством которого появились её первые композиторские опыты. В 1932 году она поступила на Ленинградский музыкальный рабочий факультет, где занималась у М.И. Чулаки и В.В. Волошинова. На выпускной экзамен ею были представлены хор «Ткачи», Соната для кларнета и фортепиано и несколько романсов. С 1937 года Кацман продолжила обучение на композиторском факультете консерватории в классах П.Б. Рязанова и М.А. Юдина.

Николай Павлович Будашкин (1910–1988) учился в школе ФЗУ, работал в кузнице, самостоятельно освоил игру на балалайке, играл в любительском духовом оркестре и оркестре русских народных инструментов в красном уголке вагоноремонтного завода. В результате в 1929 году Дорожный профсоюзный комитет выдал ему путёвку на рабочий факультет при Московской консерватории, где он учился композиции в классе В.А. Белого, а затем в 1932 году поступил в консерваторию в класс Р.М. Глиэра, затем Н.Я. Мясковского.

Интересна в этом плане предыстория профессионального становления композитора Антонио Эммануиловича Спадавекиа (1907–1988), который занимался музыкой под руководством матери, но в юности служил на флоте матросом нефтеналивного судна и параллельно учился на вечерних курсах Бакинского музыкального техникума. Лишь по окончании службы,

¹⁰ Е.Б. Флакс с отличием окончил консерваторию, затем стал солистом Ленинградской филармонии, в 1938 году получил почётный диплом на Всесоюзном конкурсе вокалистов.

¹¹ И Н.А. Серваль, и Е.А. Абросимова, начав с рабфака, успешно прошли этапы музыкального образования. Окончив вокальный факультет, стали известными оперными и концертными певицами, профессорами консерватории [15].

которая также была отнесена к трудовой деятельности, в 1929 году он поступает на теоретическое отделение Московского рабфака, а в 1932 году становится студентом консерватории по классу композиции В.Я. Шебалина [8].

Аналогичным был процесс музыкального обучения известного композитора Бориса Андреевича Мокроусова (1909–1968), поступившего на музыкальный рабочий факультет Московской консерватории после окончания Нижегородского музыкального техникума по классу специального фортепиано в 1929 году. Вероятно, его музыкальные навыки и знания были настолько основательны, что уже через год он был переведён на композиторский факультет консерватории в класс Н.Я. Мяковского.

Рабфаки также интересны и тем, что через них прошёл ряд будущих композиторов национальных республик: Татарстана – Фарид Загидуллович Яруллин (1914–1943), Загид Валеевич Хабибуллин (1910–1983), и Чувашии – Григорий Яковлевич Хирбю (1911–1983). Каждый из них имел базовое профессиональное образование среднего уровня. Так, Хабибуллин окончил Казанский музыкальный техникум по классу скрипки, Яруллин там же занимался сразу в двух специальных классах – фортепиано и виолончели. Как и в случае со многими другими композиторами, непосредственного опыта занятия композицией они до Москвы не имели, но, по воспоминаниям современников, испытывали тягу к композиторскому творчеству, что и повлияло на их поступление на музыкальный рабфак в класс композиции (Хабибуллин учился у М.Ф. Гнесина, Яруллин – у Б.С. Шехтера). Оба были приняты сразу на второй курс, что свидетельствовало об их хорошей подготовке. Уже через год они были переведены в Татар-

скую оперную студию, открывшуюся при Московской консерватории, где занимались у Г.И. Литинского и достигли больших успехов. Годы учёбы в Москве стали временем написания этапных для становления татарской профессиональной музыки произведений: Ф. Яруллин стал автором первого татарского балета «Шурале» («Леший»), а творчество З. Хабибуллина существенно повлияло на формирование песенного жанра в республике. Так, например, одна из созданных им в годы обучения в студии песен – «Сагыну» («Томление») на стихи М. Джалиля – получила широкую популярность и стала практически народной [3, с. 123].

Процесс музыкального обучения Г. Хирбю был ещё более основательным. Занятия музыкой он начал с посещения музыкальной школы в Чебоксарах. После открытия Чувашского музыкального техникума продолжил учёбу на дирижёрско-хоровом отделении. Именно в его стенах он почувствовал тягу к композиторскому творчеству; был поддержан композитором Ф.П. Павловым (который дал ему первые уроки композиции), а позже – В.М. Кривоносовым. Здесь же появились его первые произведения – песни «Марш ударников», «Радостный труд» и другие, которые исполнялись и стали популярными. После окончания техникума Г. Хирбю поступил на теоретическое отделение рабфака при Ленинградской консерватории, где прошёл полный курс обучения композиции в классах М.И. Чулаки и В.В. Волошинова (1933–1937), после этого был переведён на композиторский факультет, где занимался в 1937–1943 годах у П.Б. Рязанова и Х.С. Кушнарёва.

Таким образом, можно считать, что подготовка композиторов, как на Московском, так и на Ленинградском рабфаках, полностью соответствовала задачам, кото-



рые были поставлены перед новыми образовательными структурами советского образца. Не менее важным оказался высокий уровень преподавания – в Москве работали крупные педагоги-композиторы и теоретики Ан.Н. Александров, В.А. Белый, М.Ф. Гнесин, Б.С. Шехтер, Р.М. Глиэр, Н.Я. Мясковский, И.В. Способин; в Ленинграде – В.В. Волошинов, Х.С. Кушнарёв, П.Б. Рязанов, М.И. Чулаки и др.

Подводя итог, нужно отметить, что положенная в основу музыкальных рабочих факультетов идея предварительной профессиональной подготовки к обучению в консерватории была действительно по-

лезной. Особенно значимо это было для музыкантов из пролетарской среды или с тяжёлой личной судьбой и композиторов из разных национальных республик. Отказ от включения данных образовательных единиц в систему музыкального образования на постоянной основе в дальнейшие годы доказывает, что, несмотря на их положительный опыт, они были всего лишь характерной для своего времени экспериментальной учебной структурой. При этом можно с уверенностью сказать, что благодаря их деятельности, в историю отечественной музыкальной культуры вошёл ряд ярких и талантливых музыкантов [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. 100 лет Ленинградской консерватории: исторический очерк. Л.: Музгиз, 1962. 302 с.
2. Аракелова А.О. К вопросу о становлении общего музыкального образования и воспитания в рамках системы музыкального образования в период 1917–1930 годы // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012, № 4. С. 122–125.
3. Газиев И.М. Татарская музыка советского периода в грамзаписи (1935–1939) // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 117–128.
4. Гаитбаева Г.А. Башкирская оперная студия при Московской государственной консерватории (1932–1949). Опыт исторической реконструкции: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2021. 26 с.
5. Дитенбир В.В. Оперная студия Новосибирской консерватории: история и современность // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского. 2021, № 2. С. 88–95.
6. Затворник. Одиночество Оскара Грачёва // URL: <https://godliteratury.ru/articles/2020/10/15/zatvornik-odinochestvo-oskara-grachyova?ysclid=ldsx3x13l2427212379> (дата обращения: 06.11.2023).
7. Как поступить на музыкальный рабфак / Московская гос. консерватория. М.: Музгиз, 1933. 7 с.
8. Кирьянова Д.А. О жизни и творчестве композитора Антонио Спадавекиа // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018, № 45. Часть 1. С. 78–83.
9. Композиторы Татарстана: справочник. М.: Композитор, 2009. 260 с.
10. Кондратьев М.Г. Наследие Григория Хирбю и XX век // Композитор Григорий Хирбю и его время. Исследования, воспоминания, материалы. Чебоксары, 2002. С. 5–22.
11. Луначарский А.В. Роль рабочих факультетов // URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ovospitanii-i-obrazovanii/rol-rabochih-fakultetov/?ysclid=lekzdeu33688887146> (дата обращения: 22.10.2023).
12. Тезисы доклада Н.К. Крупской «Система народного образования в РСФСР» // URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/124152-tezisy-doklada-n-k-kрупskoy-locale-nil-sistema-narodnogo-obrazovaniya-v-rsfsr-locale-nil-ne-pozdnee-29-noyabrya-1923-g> (дата обращения: 22.10.2023).

13. Требования для поступления в Консерваторию, на музыкальный техникум и рабфак при ней. Л.: Ленингр. гос. консерватория, 1934. 16 с.
14. Требования для поступления на музыкальный рабфак при Московской государственной консерватории. М.: Музыкальный сектор, 1930. 40 с.
15. Энциклопедический словарь официального сайта Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова // URL: <https://www.conservatory.ru/esweb> (дата обращения: 06.11.2023).

Об авторе:

Талипов Ильяс Фларитович, аспирант, кафедра истории музыки, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова (420015, Казань, Россия), **ORCID: 0009-0005-9989-9849**, white_mousse@mail.ru

REFERENCES

1. *100 let Leningradskoy konservatorii: istoricheskiy ocherk* [100 Years of Leningrad Conservatory: historical essay]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 302 p.
2. Arakelova A.O. K voprosu o stanovlenii obshchego muzykal'nogo obrazovaniya i vospitaniya v ramkakh sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v period 1917–1930 gody [About Development of Common Musical Education and Upbringing in Terms of 1917–1930's Musical Education System]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo State University]. 2012. No. 4, pp. 122–125.
3. Gaziev I.M. Tatarskaya muzyka sovetskogo perioda v gramzapisi (1935–1939) [Tatar Music of the Soviet Period in the Recording (1935–1939)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4, pp. 117–128.
4. Gaitbaeva G.A. *Bashkirskaya opernaya studiya pri Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii (1932–1949). Opyt istoricheskoy rekonstruktsii: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Bashkir Opera Studio at the Moscow State Conservatory (1932–1949). The experience of historical reconstruction: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2021. 26 p.
5. Ditenbir V.V. Opernaya studiya Novosibirskoy konservatorii: istoriya i sovremennost' [Opera studio of the Novosibirsk Conservatory: history and modernity]. *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 Hvorostovsky]. 2021, No 2, pp. 88–95.
6. *Zatvornik. Odinochestvo Oskara Gracheva* [The Recluse. Oskar Grachev's loneliness]. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2020/10/15/zatvornik-odinochestvo-oskara-grachyova?ysclid=ldsx3x13l2427212379> (06.11.2023).
7. *Kak postupit' na muzykal'nyy rabfak* [How to Get Admitted to the Music Workfac]. Moscow State Conservatory. Moscow: Muzgiz, 1933. 7 p.
8. Kir'yanova D.A. O zhizni i tvorchestve kompozitora Antonio Spadavekkia [About Life and Creativity of Composer Antonio Spadavekkia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2018. No. 45. Part 1, pp. 78–83.
9. *Kompozitory Tatarstana: spravochnik* [Composers of Tatarstan: guide]. Moscow: Kompozitor, 2009. 260 p.
10. Kondrat'ev M.G. Nasledie Grigoriya Khirbyu i XX vek [Grigoriy Khirbyu's Legacy and XX Century]. *Kompozitor Grigoriy Khirbyu i ego vremya. Issledovaniya, vospominaniya, materialy*



[Composer Grigoriy Khirbyu and His Time. Researches, Memories, Materials]. Cheboksary, 2002, pp. 5–22.

11. Lunacharskiy A.V. *Rol' rabochikh fakul'tetov* [The Role of Working Faculties]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-vospitani-i-obrazovani/rol-rabochih-fakultetov/?ysclid=lekzdeu33688887146> (22.10.2023).

12. *Tezisy doklada N.K. Krupskoy «Sistema narodnogo obrazovaniya v RSFSR»* [Theses of N.K. Krupskaya's report "The National Educational System in RSFSR"]. URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/124152-tezisy-doklada-n-k-krupskoy-locale-nil-sistema-narodnogo-obrazovaniya-v-rsfsr-locale-nil-ne-pozdnee-29-noyabrya-1923-g> (22.10.2023).

13. *Trebovaniya dlya postupleniya v Konservatoriyu, na muzykal'nyy tekhnikum i rabfak pri ney* [The Admission Requirements for Conservatory, Musical Technical School and It's Workfac]. Leningrad: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1934. 16 p.

14. *Trebovaniya dlya postupleniya na muzykal'nyy rabfak pri Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Admission Requirements for Music Workfac of Moscow State Conservatory]. Moscow: Muzykal'nyy sektor, 1930. 40 p.

15. *Entsiklopedicheskiy slovar' ofitsial'nogo sayta Sankt-Peterburgskoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [The Encyclopedical Vocabulary of Saint-Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimskiy-Korsakov's Official Website]. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb> (06.11.2023).

About the author:

Ilyas F. Talipov, Postgraduate at the Music History Department, Kazan State N.G. Zhiganov Conservatory (420015, Kazan, Russia), **ORCID: 0009-0005-9989-9849**, white_mousse@mail.ru





М.Г. КОНДРАТЬЕВ

Чувашский государственный институт гуманитарных наук, г. Чебоксары, Россия
ORCID: 0000-0003-0394-3170

Музыка в мифологическом сознании чувашей

Настоящая работа – первый опыт рассмотрения материалов фольклористики и этнографии о музыке в мифологическом сознании чувашей. Композиция статьи определена исходным различием мифологических представлений о природе песни / пения и музыкальных инструментов / музицирования. Рассматриваются живущие в мифологическом сознании чувашского народа понятия как о вокальной (*юрă, сăвă*), так и о инструментальной (*купăс, шăпăр, кёсле, тăмра*) музыке. Подчёркивается связь с деятельностью культурных героев-демиургов демонологических персонажей *Турă, Киремет*, указывающая на исконность и архаичность этих понятий и предметов в национальной культуре. Речь также идёт о других представителях демонологического пантеона – *Шуйттан, Кил-хачё, Хёрт-сурт*, прямо или косвенно характеризующих музыкальные традиции и предпочтения народа. Мифологические представления и понятия о музыке и о людях, владеющих этим искусством, порождены попытками понять и объяснить происхождение песни и искусства пения, причины и силу воздействия искусства звуков на человека, происхождение музыкальных инструментов. В то время как в интонационном содержании народной музыки мифологические компоненты вычлениить не представляется возможным, эти компоненты обнаруживаются в прозаических текстах устного народного творчества. В совокупности так или иначе затронутые образы и понятия складываются в некую систему, находящуюся в глубине этнокультурной идентичности чувашского народа, не представляющего праздника-обряда без родной песни или инструментального наигрыша.

Ключевые слова: мифологическое сознание, происхождение песни и музыкальных инструментов, демонологические персонажи, сверхъестественные способности, этнокультурная идентичность.

Для цитирования / For citation: Кондратьев М.Г. Музыка в мифологическом сознании чувашей // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 158–168. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.158-168. EDN: MXPJRH.

MIKHAIL G. KONDRATYEV

Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary, Russia
ORCID: 0000-0003-0394-3170

Music in the Mythological Consciousness of Chuvash

This work is the first attempt to consider the materials of folklore studies and ethnography about music in the mythological consciousness of Chuvash. The article composition is determined by the initial difference between mythological ideas about the nature of song/singing and musical instruments/



music-making. The author examines the concepts of both vocal (*yură, săvă*) and instrumental (*kupăs, shăpăr, kēsle, tāmra*) music living in the mythological consciousness of the Chuvash people. The article emphasizes the connection with the activity of the cultural heroes-demiurges of the demonological characters *Tura* and *Kiremet*, that points the primordial and archaic nature of these concepts and objects in the national culture. We are also talking about other representatives of the demonological pantheon *Shuittan, Kil-khachě, Khěrt-surt*, who directly or indirectly characterize musical traditions and preferences of the people. Mythological ideas and concepts about music and about people who master this art are generated by attempts to understand and explain the origin of song and the art of singing, the causes and strength of influencing the art of sounds on man, the origin of musical instruments. While it is not possible to single out mythological components in the intonation content of folk music, these components are found in the prose texts of oral folk art. Taken together, in one way or another, the affected images and concepts form a certain system that is located in the depth of the ethno-cultural identity of the Chuvash people, who cannot imagine a holiday-rite without a native song or instrumental tune.

Keywords: mythological consciousness, the origin of song and musical instruments, demonological characters, supernatural abilities, ethno-cultural identity.

*Особое и важное место занимают мифы
о происхождении и введении тех или иных культурных благ.*

Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология [17, с. 12].

Среди исконных культурных благ любого народа, окружённых мифологическими представлениями, не последнее место занимает музыка. Мифы с незапамятных времён по-своему отвечали на вопросы о происхождении искусства звуков, о культурных героях, подаривших его людям, объясняли силу воздействия на эмоциональный мир человека. Однако песен или инструментальных наигрышей, специально посвящённых темам или образам мифологии, в чувашском фольклоре – каким он представлен в собранных к настоящему времени материалах – не обнаруживается. Вместе с тем в поэтических текстах многих старинных чувашских песен разных жанров нередко «просвечивают» следы космогонических представлений. Это оче-

видно, например, при упоминании дерева, столба (читай: Мирового древа) с поющей птицей на вершине или вершины горы, где наблюдаются какие-то необычные явления. Так, весеннюю хороводную песню девушки начинают словами¹:

На верхушке вяза ястреб
Играет на медной струне.
Дай руку, образуем хоровод [4, с. 292].

Или в рекрутской песне встречаются строки:

На высокой горе ветряная мельница
Мелет без ветра, без ничего,
Но выхода муки не видно.
У нас внутри огонь горит,
Но пламени не видно [10, с. 122].

¹ Здесь и далее чувашские песенные и некоторые прозаические тексты цитируются в нашем подстрочном переводе или пересказываются в сокращённом виде.

Кроме того, в зачинах обрядовых песнопений можно услышать упоминания божеств *Турă*, *Сёрти Патша*, *Пулӑх*², например:

Небесный *Турă*, Земной *Патша*!
Благодарим за создание белого света!³

Или:

Старше *Турă*, *Пулӑх*’а никого нет,
Дороже отца-матери никого нет! [10, с. 129].

Анализу песенной сюжетики под этим углом зрения в своё время нами была посвящена специальная статья [8, с. 60–70]. В интонационном же тексте народной музыки вычленить конкретно мифологические компоненты не представляется возможным. Поэтому в настоящей работе не следует искать «мифологического анализа» музыкальных текстов; не рассматривается и концепция так называемой «музыкальной мифологии», трактующая саму музыку как миф или «процесс мифотворения» [6].

Предметом предлагаемой статьи, таким образом, являются представления и понятия чувашей о музыке и о людях, владеющих этим искусством, находящие отражение в мифологическом сознании. Эти представления запечатлены в прозаических текстах устного народного творчества – сказках, преданиях, рассказах, поговорках, загадках. Их фиксировали этнографы и собиратели чувашского фольклора, в числе которых заслуживают внимания труды Н.И. Ашмарина, Н.Ф. Данилова, Д. Месароша, С.М. Михайлова, Н.В. Никольского, Н.Р. Романова, Г.Ф. Юмарта. В Научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук (сокращённо –

НА ЧГИГН) хранятся рукописные материалы корреспондентов Никольского и Ашмарина, ставшие первоисточниками и для составителей современных многотомных фольклорных сводов «Чăваш халăх сăмахлăхĕ» («Чувашская народная словесность») и «Чăваш халăх пултарулăхĕ» («Чувашское народное творчество»), выходивших, соответственно, в 1973–1987 и 2004–2017 годах. Некоторые из мифологических сюжетов, связанных с музыкой, рассматривались в музыковедческих работах Ф.П. Павлова [14, с. 54] и Ю.А. Илюхина [7, с. 13–14]. Но задача описания целостной музыкально-мифологической картины в культуре чувашского народа до сих пор никем не ставилась. Настоящая статья – первый опыт рассмотрения совокупности доступных в названных источниках материалов по данной теме.

Изучая вопрос об отражении музыкальной культуры в мифологическом сознании народа, следует иметь в виду, что обобщённое понятие об искусстве звуков изначально в традиционной культуре может отсутствовать. Потребность в нём появляется в позднейшие времена, когда развивается и начинает доминировать собственно эстетическая сторона исполнения и сочинения музыкальных произведений. Поэтому за редчайшим исключением в языках народов мира (в частности, тюрков, к которым относятся чуваша) для этого используется термин «музыка» (от древнегреческого *μουσα* (муза, богиня – покровительница искусств). На рубеже XIX–XX веков это слово вошло и в чувашский язык в форме *мусăк*. Народ же, практически занимаясь музыкальным творчеством, создал собственные понятия отдельно о вокальном и об инструментальном му-

² В чувашском пантеоне *Турă* – высший небесный бог, *Сёрти Патша* (букв. земной царь) – земное воплощение небесного бога, *Пулӑх* – вестник небесного бога.

³ НА ЧГИГН. Отд. VI, ед. хр. 510. Л. 121.

зицировании. Слова для их обозначения таковы:

- *юрă* – песня, *юрлани* – пение,
- *сăвă*⁴ – плясовая припевка, частушка,
- *сăвă калани* – исполнение припевок,
- *купăс* – музыкальный инструмент (вообще),
- *кёвё* – наигрыш, мелодия, *кёвё калани* – игра на музыкальном инструменте.

При необходимости, возможно, использовались и собирательные словосочетания *юрă-кёвё* – музыка (букв. «песня-наигрыш»), или *купăс-сăрнай* – разнообразные музыкальные инструменты, они имеются в современном языке. Однако в мифологических текстах эти обобщения ещё не были востребованы. Возвращаясь к мифологическому сознанию, мы вновь сталкиваемся с конкретикой – исходным различием представлений о природе песни/пения и музыкальных инструментов/музицирования. Соответственно определилась и двухчастная композиция настоящей статьи.

1.

Существует популярное крылатое выражение «Чувашия – край ста тысяч песен». Оно отражает огромное место, которое занимает вокальное музицирование и в реальном, и в мифологическом сознании чувашей. Тема «песни о песне» нередко присутствует в самих песенных текстах. Иногда она даже выделяется фольклористами в отдельную тематическую группу: например, это сделано в сборнике С.М. Максимова под редакцией В.М. Беляева [11, с. 128–130]. Устами исполнителей высказывается мысль, что песня и пение – одна из высших ценностей жизни, а совместное пение – лучшая форма общения с родными:

Здесь не спеть да – где же петь?
Любимые родственники да здесь.
Специально пришёл да я попеть,
В другой раз приду поговорить [15, с. 33].

Происхождение столь замечательного для этнокультурной идентичности чувашей искусства, по одному из преданий, связано с некой *юрă-карчăкё* (букв. старухой-песенницей). Жила она на краю болота среди зарослей камыша. Слушая шум листьев при сильном ветре, старуха напевала песни-мелодии. «Свои песни, – заканчивает своё повествование рассказчик, – она отправляла в нашу сторону» [23, с. 37]. В аналогичном сюжете прямо указывается, что «люди научились петь у камыша. Около камышовых зарослей они долго слушали, как шуршит-шелестит камыш: *Вăш-вăш-вăш, Чи-чи-чи*. Шелесту камыша начали подражать, оттуда и пошла песня» [12, с. 98]. В отличие от обычных этиологических (объяснительных) повествований, этот «красивый и поэтический миф» (по характеристике записавшего его Д. Месароша) не упоминает вмешательство сверхъестественных сил. Его фабула, возможно, коренится в естественных мимологических свойствах народной речи, хорошо известных по исследованиям лингвистов Н.И. Ашмарина [1] и Г.Е. Корнилова [9].

Есть и более традиционная для мифов версия происхождения песни. В ней утверждается, что песня принесена в этот мир демиургом – главным божеством чувашского пантеона *Турă*. Как-то в давние времена *Турă* позвал всех живых существ, желая распределить между ними песни. Однако увидев необозримое количество желающих получить такой дар, он понял, что никогда не справится с задачей, и бросил песни за ограду. Первым туда прибежал человек и улёгся, накрыв песни всем телом. Всё, что человек не мог удержать,

⁴ Слово *сăвă* имеет несколько значений, в том числе «стих», «стихотворение», «куплет».

расхватили птицы. С тех пор у человека много разных песен, у птиц – по одной песне. А у зверей и домашних животных песен нет, они умеют только реветь и мычать [19, с. 37].

Представление о высокой ценности вокального искусства породило и сказочные сюжеты о песне *юрă*, представляемой в виде персонажа, т.е. в духе антропоморфизма, или, точнее, антропопатизма (придания свойств человеческой души неодушевлённому предмету). В одной из таких сказок говорится, что *Юрă* жила в дружбе с людьми и им на радость. Однажды она исчезла, похищенная злым волшебником. Через много лет родился чудесный богатырь, который, повзрослев, отправился искать песню и освободил её. С тех пор *Юрă* не расстаётся с народом [22, с. 127–128]. В другом сюжете *Сăвайна юрă* (песня с припевкой, т.е. песня-пляска) скрывается от злого Пуш Пуклак (букв. «Пустой Тупица»), стремящегося бросить её в огонь и сжечь. Убегая, *Сăвайна юрă* попадает на свадьбу, участники которой шумят, но не умеют ни петь, ни танцевать. Но с появлением беглянки народ сразу запел и заплясал. Пуш Пуклак туда-сюда смотрит – разглядеть *Сăвайна юрă* среди веселящейся толпы не может. С той поры в народе прижились песни-пляски [21, с. 204].

Вера в способность песни помогать человеку выражается поговоркой «Песня и мёртвого оживит» [20, с. 254]. Воплощена она и в фабуле сказочного предания о бедствиях прошлого:

«Чуваши жили в дремучем лесу, их никто не знал, никто не приходил разорять. Однажды в тот лес вошло татарское войско. Они нашли чувашей и начали бесчинствовать: забрали в полон самых красивых девушек, дорогие меха, деньги, лошадей отняли и ушли. Чувашские селения сожгли. ... Воины к своему царю пришли и расска-

зали о происшедшем. Он спросил: “Чуваши сейчас что делают?”. Те говорят: “Плачут чувашаи, с горькими слезами причитают”. Взъярился царь: “Если плачут, еще добро осталось у них! Идите, сравняйте их с землей!”. Опять татарское войско в чувашские земли отправилось, села-города разграбили, сожгли, с землей сравняли. Чуваши после этого свои земли бросили. Больше они не плакали, стали петь горестные, душу пробирающие песни... Царь своих воинов спросил: “А сейчас что делают чувашаи?”. Те отвечают: “Поют чувашаи, песни поют”. “Ну, если поют, у них ничего другого нет. Пусть поют...”, – сказал тогда царь». Резюме сюжета имеет этиологический смысл: «Оттуда пошли потом чувашские *хурлăхлă юррисем* (горестные песни)» [25, с. 204]. Так, согласно преданию, возникли самые ценные проявления национальной песенности.

В мифологическом сознании чувашей песня *юрă* несёт в себе исключительно позитивное начало. Благодаря приуроченности обрядовых напевов к определённым ситуациям в годовом круге праздников и обрядов сельской общины и семейно-праздничного быта народа сохранилось и накопилось немало разнообразных музыкальных и поэтических текстов – мелодий и сюжетов. Сознание богатства родной песенной культуры самими носителями традиций облекается в соответствующие поговорки-афоризмы, например: «У каждого праздника – своя песня» [20, с. 252]; «У вороны одна песня, у дурака одно слово» [20, с. 87] – т.е. одной-единственной песней обходится только бессловесное создание, выразительно сопоставляемое с недалёким человеком.

2.

Искусство, использующее в качестве материала звучание музыкальных инструментов, в представлении чувашей выгля-



дит иначе. Сила его воздействия на эмоциональный мир человека описывается с помощью метафор. Например, гудение *шăпăр*'а (пузырной волынки), легко прорезающее шум толпы свадебного обряда и создающее атмосферу сакральности, иносказательно представляется как «большоголовая перепёлка собирает весь народ» [5, с. 330]. В звучании смычкового инструмента – архаичного гудка или более поздней скрипки – акцентируется особая выразительность: «стонет и плачет, за нутро хватает» [5, с. 329]. Эта метафора углубляется в загадке, буквально очеловечивающей инструмент: «Она говорит: ай! она говорит: вай! душа у неё есть, лишь крови нет» [3, с. 10]. Здесь вновь мы встречаемся с антропоморфизмом – приданием человеческих качеств неодушевлённому предмету.

Чудодейственная сила инструментальной музыки стала темой сказки. В ней *усал* (нечистый дух) дарит мальчику необычную волынку «с сорока рожками». На базаре с её помощью герой заставляет плясать сковородки, из-за чего они разбиваются. Затем в суде начинают плясать чернильницы и сами судейские, которые молят о пощаде [22, с. 99–100].

В мифологическом сознании инструментальная музыка, доставляющая людям радость и удовольствие, вместе с тем, связывается с соблазнами, идущими от нечистого духа. Иначе говоря, у чувашей, как и у многих народов, отношение к инструментальной музыке неоднозначно. Иногда прямо утверждается, что «музыку изобрели диаволы: диаволы сделали скрипку»⁵. Отсюда рождаются представления о магических способностях самих музыкантов. Например, скрипачей нередко называют *ăрăмçă* [21, с. 205] (колдун, волшебник). Ещё чаще приписываются

такие способности волынщикам. Литератор-этнограф С.М. Михайлов в середине XIX века писал: «Пузырник у чуваш – волшебник. Во время свадеб больше всех отличается он, и если музыкант холост, то он совершенный победитель красавиц: ему они все подчинены и покорны. Думают чуваш, по своему суеверию, что пузырник может колдовать и привораживать силою пузыря к себе девиц. Никто из чуваш не может с ним ссориться, когда он играет на свадьбе, а разве только может соперничать с ним подобный же ему музыкант» [13, с. 38]. Описаны и приёмы борьбы соперничающих друг с другом музыкантов: «На свадьбе пузырщик рассердится на другого пузырщика, подует, направив в его сторону дудку пузыря (*шăпăр*), и так испортит, что в тот же миг у другого пузырщика лопнет пузырь, на котором он играет, или наполнится через рот кровью, или разными мелкими жуками. Колдун держит в своей власти гадюк, змей...» [1, с. 42]. Другие способности раскрываются в рассказе о волынщике по имени Пармак: «Без него ни свадьбы, ни поминки не проводили. Очень сильный был колдун. Если рассердится, мог обездвижить бодро скачущих по дороге лошадей свадебного поезда, связав им ноги. Без позволения этого Пармака-пузырника лошади ни назад, ни вперёд не могли тронуться» [25, с. 442]. В качестве примера рассказчик приводит случай с известной в деревне Мусирмы красавицей-плясуньей: Пармак, говорят, наказал её в молодости за дерзость, заставив постоянно дёргаться, лишив до старости возможности спокойно стоять или сидеть [там же]. Не составляют исключения и гусяры, способные своей игрой оживлять героя и отнимать силу у коварной старухи-колдуньи [20, с. 107–108].

⁵ НА ЧГИГН. Отд. I, ед. хр. 150. Л. 28/258.

За искусным музыкантом, своей игрой подчиняющим окружающих, виделась сверхъестественная сила потусторонних персонажей – как добрых, так и злых. В чувашской мифологии они выполняют функции культурных героев, создавших музыкальные инструменты, передавших их людям.

В частности, изобретение смычкового инструмента *сёрме купӑс* (гудок) приписывается злему божеству *Киремет*. Но в этом участвует и небесный *Турӑ*. Вклад последнего состоит в придании инструменту совершенства: «Жил один хромой *Киремет*. Трудясь, он не мог себя прокормить, люди не уважали его. Чтобы прокормиться, он решил найти себе занятие. Сделал гудок, струны натянул, сделал смычок. Смычком водит – гудок не звучит. Пошел к *Турӑ* и говорит: “Я гудок сделал, только гудок мой слишком грубо скрипит. Как бы звук убавить?” *Турӑ* ответил: “Ты смолой поменьше натирай”. Киремет смолой натёр как сказано, и звук пошёл» [21, с. 205]. Во второй части этого мифа говорится, что *Киремет* сдружился с божеством смерти *Эсрел*, который умел делать домбру (*тӑмра*) и гусли. Концовка содержит специфическое для мифов этиологическое резюме: «Впоследствии казанские чуваша от *Киремет*’а научились играть на гудке, домбре и гусях» [там же].

Отдельный сюжет посвящён способу научиться играть на скрипке при помощи *усал шульӑш* – злого духа. В нём сообщается: «Вместе со скрипкой берут петуха и идут в баню. В бане надо сидеть до полуночи. В это время в баню входит злой дух в обличье какого-нибудь замечательного скрипача или старика и предлагает заключить с человеком договор об обучении. Заканчивая разговор, *усал шульӑш* объявляет: человеку, желающему научиться играть на скрипке, надо порезать мизинец

и каплю крови отдать злему духу; тогда человек этому злему духу передаст свою душу. После этого действия злая сила в облике человека берёт скрипку и начинает играть. Потом человеку скрипку отдаёт, тот сразу начинает хорошо играть. ... Злой дух петуха нешуточно боится. Когда человек вместе с петухом – он ни за что не нападёт, не сможет погубить, задушить» [21, с. 205].

Самый популярный в быту низовых чувашей инструмент – скрипка – в мифологическом пространстве является атрибутом злого *Шуйттан*’а, причиняющего вред людям. Этот дух «выходит на перепутья, где он играет в вихре на скрипке и идущего ему навстречу (человека) сглазит. Сглаза чуваш очень боится, поэтому, увидев вихрь, всё умоляет Бога о помощи» [12, с. 36].

Отношение чувашей к инструментальной музыке в некоторых случаях различается в зависимости от выразительных свойств и возможностей инструмента. Так, людям свойственна естественная любовь к нежному и гармоничному звучанию шлемовидных гуслей *кёсле*. Поэтому *кёсле* люб и доброму божеству *Турӑ*, и духу – покровителю дома *Кил-хачё* [20, с. 252]. Аналогично характеризуется и другой домашний дух *Хёрт-сурт*, про которого говорят, что он «любит мелодии гуслей, но не любит звуки волынки»⁶.

Непреодолённая противоречивость отношения к инструментальной музыке видна в резюме одного из сюжетов с попыткой как бы уравновесить роль доброго и злого начал: «Игра на скрипке не грех, сказывают, потому что скрипку сотворил *Турӑ*. Грешно мазать смолой, сказывают, ибо смолу сделал *Шуйттан*» [19, с. 36].

И лишь в одном из сюжетов музыкальной мифологии песенное / вокальное и ин-

⁶ НА ЧГИГН. Отд. I, ед. хр. 77. Л. 82.



струментальное начала не разделяются. В чувашском варианте древнего мифа о рождении музыкального инструмента через смерть человека говорится: «При ветре камыш поёт какие-то мелодии, только не угадаешь, что за песня поётся. Этот камыш отчего поёт? Когда-то, в прошлом веке, под камышом похоронили мальчика, оттого он запел. Поэтому из него сделали волыночный пищик, но, в конце концов, волынку испортили, после чего волынка уже не могла играть»⁷.

Материалы устного творчества показывают, что в мифологическом сознании чувашского народа живут понятия и предметы музыкальной культуры – отдельно вокальной (*юрă, сăвă*) и инструментальной (*купăс, шăпăр, кёсле, тăмра*). Связь с деятельностью демонологических персонажей *Турă, Киремет*, выступающих как культурные герои-демиурги, указывает на исконность и архаичность этих музыкальных ценностей для национальной культуры. Другие представители демонологического пантеона – *Шуйттан, Кил-хачё, Хёрт-сурт* – прямо или косвенно характеризуют традиции и предпочтения народа. Музыкально-мифологические представления чувашей порождены попытками понять и объяснить происхождение песни и искусства пения, причины и силу воздействия искусства звуков на человека, происхождение музыкальных инструментов. Неполнота и противоречивость впервые описываемой в настоящей статье музыкальной мифологии чувашей не мешает почувствовать и некоторую цельность древней музыкально-мифологической картины мира. Говорить об этом даёт возможность, например, корреляция цитированной поговорки «У вороны одна

песня, у дурака одно слово» с этимологическим смыслом мифа о дарении божеством песен: почему люди владеют песенным богатством, а птицы – поют только одну песню. Так или иначе затрагиваемые в мифологических рассказах образы и понятия в совокупности складываются в некую систему, находящуюся в глубине этнокультурной идентичности народа «края ста тысяч песен», не представляющего праздника-обряда без привязанной к нему песни или наигрыша волынки / скрипки / гуслей.

Вопросы изучения чувашской музыкальной мифологии, разумеется, не исчерпываются вскрытием перечня обнаруживаемых в фольклорных источниках персонажей, предметов и отношения к ним. Отдельную тему могут составить поиски параллелей с мифологией других народов. Здесь пока имеется лишь несколько отрывочных наблюдений. Например, очевидную параллель мифу о роли нечистого духа в совершенствовании *сёрме купăс* (струнного смычкового инструмента) даёт туркменский сюжет о происхождении дутара (щипкового лютневидного инструмента) [18, с. 112]; несомненно родство сюжета о «волынке с сорока рожками» и русской сказки-былины о Садко-гусляре в подводном царстве; сюжет о волыночном пищике из тростника на могиле представляет собой отголосок мифа, известного многим народам. Подобные аналогии буквально «витают в воздухе», их предстоит выявлять и изучать. Уже сейчас понятно, что речь может идти не о простых заимствованиях. Вписываясь в мировую мифологию, национальные – в нашем случае чувашские – варианты сюжетов совпадают отдельными мигрирующими сюжетными мотивами, мифемами, включаемыми каждым народом в ткань своего сюжета и собственной картины мира. В перспективе

⁷ НА ЧГИГН. Отд. I, ед. хр. 276. Л. 245.

представляет интерес также исследование музыкальной системы чувашской народной песни в свете концепции пятиричности, имеющей в философии восточноазиатских народов универсальный характер, в том числе мифологический. Чуваш, живущие в так называемой «пентатонной зоне Поволжья», сохранили в интонаци-

онной структуре устного музицирования чётко выраженную пятизвучную ладовую систему, унаследованную тысячелетия тому назад их азиатскими предками. Изучение подобных вопросов позволит вывести локальный материал чувашской культуры на новый, более высокий научный уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашмарин Н.И. Введение в курс чувашской народной словесности (окончание) // Исследования по чувашскому фольклору. Чебоксары, 1984. С. 3–48.
2. Ашмарин Н.И. Основы чувашской мимологии. Казань: Издание чувашских национальных организаций, 1918. 10 с.
3. Ашмарин Н.И. Чăваш сăмахĕсен кĕнеки [Словарь чувашского языка]. I вып. Казань, 1928. 335 с.
4. Ашмарин Н.И. Чăваш сăмахĕсен кĕнеки [Словарь чувашского языка]. V вып. Шупашкар [Чебоксары], 1930. 420 с.
5. Ваттисен сăмахĕсем, каларăшсем, сутмалли юмахсем [Чувашские пословицы, поговорки и загадки] / Н.Р. Романов пухса йĕркеленĕ [составитель Н.Р. Романов]. Шупашкар [Чебоксары], 1960. 359 с.
6. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М.: Индрик, 2001. 247 с.
7. Илюхин Ю.А. Музыкальная культура Чувашии. Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961. 80 с.
8. Кондратьев М.Г. Мифологические мотивы в чувашской традиционной песне // Национальное и народное в чувашском искусстве. Чебоксары, 1993. С. 60–70.
9. Корнилов Г.Е. Имитативы в чувашском языке. Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1984. 184 с.
10. Максимов С.М. Тури чăвашсен юрисем [Песни верховых чуваш]. Шупашкар [Чебоксары], 1932. 136 с.
11. Максимов С.М. Чувашские народные песни. М.: Сов. композитор, 1964. 399 с.
12. Месарош Д. Памятники старой чувашской веры / пер. с венг. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2000. 360 с.
13. Михайлов С.М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972. 423 с.
14. Павлов Ф.П. Чуваш и их песенное и музыкальное творчество. Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. 65 с. [На обложке указано: 1927].
15. Песни низовых чувашей. Кн. 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982. 176 с.
16. Салмин А.К. Сказка. Обряд. Действительность. Историко-типологическое изучение чувашского текста. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. 142 с.
17. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. 2-е изд. М.: БРЭ, 1994. С. 11–20.
18. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. I / общ. ред. В. Беляева. 2-е изд. Ашхабад: Туркменистан, 1979. 381 с.



19. Халӑх сӑмахлӑхӗ. Хрестомати [Народная словесность. Хрестоматия] / Г.Ф. Юмарт пухса хатӑрленӗ [составитель Г.Ф. Юмарт]. Шупашкар [Чебоксары]: Чӑваш кӗнеке изд-ви [Чувашское книжное издательство], 2003. 414 с.

20. Чӑваш халӑх пултарулӑхӗ. Ваттисен сӑмахӗсем [Чувашское народное творчество. Пословицы и поговорки]. Шупашкар [Чебоксары]: Чӑваш кӗнеке изд-ви [Чувашское книжное издательство], 2007. 493 с.

21. Чӑваш халӑх пултарулӑхӗ. Мифсем, легендасем, халапсем [Чувашское народное творчество. Мифы, легенды, сказки]. Шупашкар [Чебоксары]: Чӑваш кӗнеке изд-ви [Чувашское книжное издательство], 2004. 567 с.

22. Чӑваш юмах-халапӗсем [Чувашские сказки и предания] / Н.Ф. Данилов пухса хатӑрленӗ [составитель Н.Ф. Данилов]. Шупашкар [Чебоксары]: Чӑвашгосиздат [Чувашское государственное издательство], 1959. 290 с.

Об авторе:

Кондратьев Михаил Григорьевич, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник направления искусствоведения, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0003-0394-3170**, Mikh-kondratev@yandex.ru.

REFERENCES

1. Ashmarin N.I. Vvedenie v kurs chuvashskoy narodnoy slovesnosti (okonchanie) [Introduction to the Course of Chuvash Folk Literature (end)]. *Issledovaniya po chuvashskomu fol'kloru* [Studies on Chuvash Folklore]. Cheboksary, 1984, pp. 3–48.

2. Ashmarin N.I. *Osnovy chuvashskoy mimologii* [Fundamentals of Chuvash Mimology]. Kazan: Izdanie chuvashskikh natsional'nykh organizatsiy, 1918. 10 p.

3. Ashmarin N.I. *Slovar' chuvashskogo yazyka. I vypusk* [Dictionary of the Chuvash Language. I issue]. Kazan, 1928. 335 p.

4. Ashmarin N.I. *Slovar' chuvashskogo yazyka. V vypusk* [Dictionary of the Chuvash language. V issue]. Cheboksary, 1930. 420 p.

5. *Chuvashskie posloviцы, pogovorki i zagadki* [Chuvash Proverbs, Sayings and Riddles]. Compiled by N.R. Romanov. Cheboksary, 1960. 359 p.

6. Gerver L.L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets]. Moscow: Indrik, 2001. 247 p.

7. Ilyukhin Yu.A. *Muzykal'naya kul'tura Chuvashii. Chuvashskaya narodnaya muzyka* [Musical Culture of Chuvashia. Chuvash Folk Music]. Cheboksary, 1961. 80 p.

8. Kondrat'ev M.G. Mifologicheskie motivy v chuvashskoy traditsionnoy pesne [Mythological Motifs in the Chuvash Traditional Song]. *Natsional'noe i narodnoe v chuvashskom iskusstve* [National and Folk in the Chuvash Art]. Cheboksary, 1993, pp. 60–70.

9. Kornilov G.E. *Imitativy v chuvashskom yazyke* [Imitatives in the Chuvash Language]. Cheboksary: Chuvashknigoizdat, 1984. 184 p.

10. Maksimov S.M. *Pesni verkhovykh Chuvash* [Songs of the Upland Chuvash]. Cheboksary, 1932. 136 p.

11. Maksimov S.M. *Chuvashskie narodnye pesni* [Chuvash Folk Songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1964. 399 p.

12. Mesarosh D. *Pamyatniki staroy chuvashskoy very* [Monuments of the Old Chuvash Faith]. Translated from Hungarian. Cheboksary: Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk, 2000. 360 p.
13. Mikhaylov S.M. *Trudy po etnografii i istorii russkogo, chuvashskogo i mariyskogo narodov* [Works on Ethnography and History of the Russian, Chuvash and Mari Peoples]. Cheboksary, 1972. 423 p.
14. Pavlov F.P. *Chuvashi i ikh pesennoe i muzykal'noe tvorchestvo. Muzykal'no-etnograficheskie ocherki* [Chuvash and Their Song and Musical Creativity. Musical and Ethnographic Essays]. Cheboksary, 1926. 65 p. [The cover indicates: 1927].
15. *Pesni nizovykh chuvashey. Kniga 2* [Songs of the Lower Chuvash. Book 2]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1982. 176 p.
16. Calmin A.K. *Skazka. Obryad. Deystvitel'nost'. Istoriko-tipologicheskoe izuchenie chuvashskogo teksta* [Fairy Tale. Rite. Reality. Historical and Typological Study of the Chuvash Text]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. 142 p.
17. Tokarev S.A., Meletinskiy E.M. *Mifologiya* [Mythology]. *Mify narodov mira. Entsiklopediya. V 2 tomakh. Tom 1* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopaedia. In 2 volumes. Volume 1]. 2nd edition. Moscow: BRE, 1994, pp. 11–20.
18. Uspenskiy V., Belyaev V. *Turkmenskaya muzyka. Tom I* [Turkmen Music. Volume I]. General edition by V. Belyaev. 2nd edition. Ashgabat: Turkmenistan, 1979. 381 p.
19. *Narodnaya slovesnost'. Khrestomatiya* [Folk Literature: A Reader]. Compiler G.F. Yumart. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2003. 414 p.
20. *Chuvashskoe narodnoe tvorchestvo. Poslovitsy i pogovorki* [Chuvash Folk Art. Proverbs]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2007. 493 p.
21. *Chuvashskoe narodnoe tvorchestvo. Mify, legendy, skazki* [Chuvash Folk Art. Myths, Legends, Historical Tales]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2004. 567 p.
22. *Chuvashskie skazki i predaniya* [Chuvash Fairy Tales-Legends]. Compiled by N.F. Danilov. Cheboksary: Chuvashskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1959. 290 p.

About the author:

Mikhail G. Kondratyev, DrSci (Arts), Chief Research Worker at the Art Department, Chuvash State Institute of Humanities (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0003-0394-3170**, Mikh-kondratev@yandex.ru.



Е.М. СМЕРНОВА, А.Т. ГУМЕРОВА*Казанская государственная консерватория**им. Н. Г. Жиганова, г. Казань, Россия**ORCID: 0000-0003-3406-9666**ORCID: 0000-0002-6349-8892*

Песенный комплекс темниковских татар-мишарей: о стабильных и мобильных элементах жанровой структуры

Объектом изучения в статье является песенная традиция темниковских татар-мишарей – одной из локально-территориальных групп татарско-мишарского субэтнуса, предметом изучения – особенности эволюции жанрового состава традиции. Проблема решается на основе анализа материала, зафиксированного фольклорными экспедициями 2002 и 2021 годов, предпринятыми Казанской государственной консерваторией. Сравнение разностадийных жанровых компонентов современного песенного комплекса темниковских татар-мишарей с соответствующими составляющими традиции двадцатилетней давности даёт возможность выделить в её составе элементы, в наименьшей степени подверженные «вымыванию», и, напротив, разрушаемые временем. Авторы приходят к выводу, что наибольшей стабильностью обладают жанры исламского комплекса *көйләп уку* (баиты, мунаджаты, книжные напевы), наименьшей – обрядовые жанры, этнически характерная многослоговая лирика и поздняя многослоговая и короткослоговая лирика общетатарского распространения. Жанровая ниша лирической песни при этом не исчезла: её функцию взяли на себя современные композиторские песни. Факт практически полной потери традиционной лирики, передачи её функции песням композиторского происхождения корректирует сложившиеся представления об особенностях современного татарского традиционного интонирования, инициируя дальнейшие исследования в данном направлении.

Ключевые слова: темниковские татары-мишари, песенные жанры татарского фольклора, стабильные и мобильные элементы народной песни.

Для цитирования / For citation: Смирнова Е.М., Гумерова А.Т. Песенный комплекс темниковских татар-мишарей: о стабильных и мобильных элементах жанровой структуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 169–177. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.169-177. EDN: OFTSAY.

ELENA M. SMIRNOVA, AISYLU T. GUMEROVA

Kazan State N.G. Zhiganov Conservatory, Kazan, Russia

ORCID: 0000-0003-3406-9666

ORCID: 0000-0002-6349-8892

Song Complex of Temnikov Tatar-Mishars: on the Stable and Moving Elements of Genre Structure

The object of study in the article is the song tradition of the Temnikov Tatar-Mishars – one of the local-territorial groups of the Tatar-Mishar sub-ethnic group; the subject of study is the peculiarities of evolving the tradition genre composition. The problem is solved on the basis of analyzing the material recorded by folklore expeditions in 2002 and 2021, undertaken by the Kazan State Conservatory. Comparing the different genre components of the Temnikov Tatar-Mishars modern song complex with the corresponding components of the twenty years ago tradition makes it possible to distinguish two types of components in its composition: the first ones should be defined as samples of the song tradition that are stable and not destroyed during their existence. The latter, on the contrary, are mobile and directly dependent on external conditions. The authors come to the conclusion that the genres of the Islamic complex *kəyləp uku* (baits, munajats, book tunes) have the greatest stability. On the contrary, ritual genres, ethnically characteristic multi-syllable lyrics, as well as late common Tatar lyrics show the least resistance to external influences. At the same time, the genres of vocal lyrics have not disappeared – they have been replaced by modern composer's songs. The fact of the almost complete loss of traditional lyrics, the transfer of its function to songs of composer origin, corrects the existing ideas about the features of modern Tatar traditional intonation, initiating further research in this direction.

Keywords: Temnikov Tatars-Mishars, song genres of Tatar folklore, stable and mobile elements of folk song.

Татары-мишари – одно из крупных субэтнических формирований татар Среднего Поволжья и Приуралья. Дисперсность расселения¹ определяет существование в их составе ряда самостоятельных локально-территориальных компонентов; в качестве наиболее крупных из них принято выделять три – сергачский, темниковский и лямбирский. Последнее актуализирует локально-диалектологический подход рассмотрения традиционной

(в том числе музыкально-поэтической) культуры мишарей, на сегодняшний день далеко не исчерпанный. Сказанное правомерно и по отношению к песенности темниковских мишарей², которой посвящена настоящая статья – равно как к избранному в ней ракурсу изучения: проблема эволюции жанрового состава татарской песенной традиции до сих пор не ставилась. Между тем вопрос этот важен и интересен: изучение традиционной музыкально-поэтиче-

¹ Ареал расселения татар-мишарей включает в себя территории Татарстана, Башкортостана, Чувашии, Мордовии, Пензенской, Саратовской, Волгоградской, Астраханской, Рязанской, Тамбовской, Ульяновской и Нижегородской областей.

² Темниковские мишаре – народность, сложившаяся в XI–XV веках в Темниковской Мещёре; последняя охватывает территории современной Мордовии, восток Рязанской, юг Нижегородской, север Пензенской и Ульяновской областей. Темниковские мишаре являются автохтонным населением Мордовии; на момент переписи 1989 года в Мордовии их проживало 47 328 человек, что составляло примерно 5% от общего числа населения республики. В последние годы удельный вес татар в Мордовии повышается, сейчас он составляет порядка 8–10% населения республики.

ской культуры не может считаться сколько-нибудь полным без выяснения соотношения её жанровых компонентов с точки зрения стабильности и мобильности.

Материалом изучения являются образцы, зафиксированные в татарско-мишарских деревнях Темниковского, Торбеевского, Рузаевского, Ковылкинского, Атюрьевского и Ельниковского районов Республики Мордовия³. Фиксация материала осуществлена двумя фольклорными экспедициями, организованными Казанской государственной консерваторией. Первая экспедиция предпринята в августе 2002 года; записанный ею материал лёг в основу фольклорного сборника «Песни татар-мишарей», подготовленного Е. Смирновой и Л. Сарваровой (см.: [5]); вторая экспедиция осуществлена девятнадцатью годами позже – в июле 2021 года.

Современная исследовательская практика выделяет в песенной культуре татар-мишарей два слоя, «один из которых связан с выражением специфического мишарского элемента, другой же характеризуется признаками, в соответствии с которыми группа татар-мишарей определяется как одна из составляющих единой этнической и этнокультурной общности — татар Поволжско-Приуральского региона» [7, с. 6–7]. Этнически характерными компонентами мишарской песенности являются обрядовые напевы и многослоговая песенная лирика; компоненты общетатарской традиции представлены комплексом жанров *көйләп уку* (баитами, мунаджатами, книжными напевами),

а также лирическими песнями позднего (так называемого общетатарского) слоя – многословыми и короткословыми. Все перечисленные стадийные и жанровые составляющие для татарско-мишарской песенности (в том числе песенности темниковских мишарей) сохраняли свою значимость вплоть до недавнего времени. Что касается современного состояния традиции, то есть основания говорить о её очевидной жанровой трансформации. Как оказалось, последняя в первую очередь связана с утратой этнически характерных образов.

Едва ли не наиболее самобытное явление этнически характерной мишарской интонационности – многослоговая песенная лирика⁴. Каждый, кто хотя бы однажды слышал такие татарско-мишарские песни, как «Абдельман купич», «Кыргыз атым», «Кызлар епне эрлиләр» и многие другие, легко «схватил» на слух их узнаваемую характерность. Ещё недавно этническая многослоговая лирика бытовала у мишарей во множестве; материалы экспедиции 2002 года подтверждают это, давая возможность составить полноценное представление об интонационных признаках жанра. К последним следует отнести широкий амбитус напевов – он достигает октавы, децимы, ундецимы, характерную структуру мелострофы, определяемую чередованием строк АВ, типичный для первой мелостроки спуск от верхнеоктавной побочной опоры к основному тону с последующим волнообразным мелодическим «всплеском» от него во второй мелостроке⁵. Немаловажным представляется

³ Всего было обследовано 9 населенных пунктов: д. Татарское Адаево, д. Большое Татарское Караево, с. Митрялы Темниковского района; д. Татарские Юнки Торбеевского района; д. Татарская Пишля Рузаевского района; с. Старое Аллагулово Ковылкинского района; д. Акчеево Ельниковского района; с. Усть-Рахмановка, с. Большой Шуструй Атюрьевского района.

⁴ Многослоговая форма татарского народно-песенного текста определяется 9–10-словым строением строки, носящей название «длинной» (*озын*); противоположная форма – короткий 7–8-словый стих, определяемый традиционным термином *кыска*. Соответственно напевы, связанные с «длинным» или «коротким» поэтическим текстом, носят название *озын көй* или *кыска көй* (см. об этом: [2, 8]). Слогоритмическое наполнение многословых строк в татарско-мишарской традиции допускает различные решения.

⁵ Анализ ладовых и мелодических особенностей этнических многословых лирических напевов татар-мишарей осуществлён Л. Сарваровой – см.: [7].

и владение информантами техникой слоγο-распевов – см., в частности, пример 1, где представлена строфа песни «Ярмын яныма син уйлысың», являющий собой, кстати, образец мужского интонирования (отметим это как характерную особенность рассматриваемой традиции). Бытовала у темниковских мишарей и песня «Абдельман купич», популярная у мишарей разных этнотерриториальных групп и по праву считающаяся визитной карточкой татарско-мишарской песенности (пример 2).

В экспедиции 2021 года этнически характерных многослоговых лирических песен у темниковских татар-мишарей зафиксировано не было. Практически полностью оказалась утраченной и многослоговая песенная лирика позднего слоя⁸ – её вытеснили авторские (композиторские) песни. Популярны напевы, бытующие у татар разных этнических и территориальных групп, – такие как «Сарман», «Умырзая», «Рамай» и тому подобные, – темниковские татары сегодня практически не поют. Между тем композиторские напевы они поют охотно, знают их много; это позволяет говорить о сохранении в традиции жанровой ниши *озын көй* при её наполнении функционально сходным, но совершенно иным в стадиальном и стилевом отношении материалом. Столь

радикального «решения» ни в одной другой современной татарской этнотерриториальной традиции до сих пор не замечалось – притом что удельный вес композиторских напевов велик в каждой из них.

Обрядовый компонент песенного комплекса темниковских татар-мишарей сегодня находится примерно в том же положении, что и многослоговая лирика. Собственно, календарная составляющая традиции была потеряна уже к 2002 году –

Пример № 1.

«Ярмын яныма син уйлысың»⁶

1. Я рны н я ны _н(ы) син у йлы йсын?

У зе _н(е) нә рсә лә _р(е) у йлы йсын,

Яшь ва _кы _тта шун[ы] у йлы йсын,

ма ту _р(ый) жа рла _нып ту _й(ы)_мы йсын.

Пример № 2.

«Абдельман купич»⁷

1. Кы _йгак к[ы]на(й) кы _йгыл - кы _йгы _лды йө _ри _ләр,

бай А _бде _льман ку _пи _чның ка _зла _ры,

бай А _бде _ль _ма _н ку _пи _чның ка _зла _ры.

Се _мбе _р бу _йла _ры _нда е _гъла _ша йө _ри _ләр

бай А _бде _ль _ма _н ку _пи _чның кы _зла _ры,

бай А _бде _ль _ман ку _пи _чның кы _зла _ры.

⁶ Записано в августе 2002 года в д. Татарские Юнки Торбеевского р-на Республики Мордовия от неизвестного информанта. Здесь и далее нотация народно-песенных образцов осуществлена авторами статьи.

⁷ Записано в августе 2002 года в с. Усть-Рахмановка Атюрьевского района Республики Мордовия от Старковой Голжихан Джиганшовой, 1929 г.р.

⁸ Считается, что песенный компонент позднего, так называемого общетатарского пласта татарского музыкально-поэтического фольклора сложился в конце XIX–начале XX века в период формирования татарской нации.



уже тогда обрядовое интонирование ограничивалось исполнением свадебных, рекрутских и гостевых песен (последние встречались редко). Тем не менее 20 лет назад у татар-мишарей Мордовии ещё удалось зафиксировать прекрасный образец *таң кучат* – свадебного плача невесты (пример 3). В стадиальном отношении этот напев занимает в традиции особое положение как наиболее архаичный. Его интонационные особенности не оставляют в этом сомнения – достаточно обратить внимание на узкообъёмный квартовый амбитус, ангемитоновый трихордовый мелодический звукоряд, «аскетизм» попевочного фонда, ограниченного одной мелодической попевкой, заклинательно (формульно) повторяемой.

Бытовали в традиции и отмеченные этнической характерностью рекрутские напевы. Один из таких напевов – «Иртәдә генәй торып тышка чыктым» – представлен в примере 4. Напев имеет многословную структуру и с точки зрения особенностей ладомелодического развёртывания укладывается в стиливые стереотипы мишарской многослоговой лирики: в его основе – знакомый двукратный спуск от верхнеоктавной побочной опоры к устою, в данном случае усложнённый модуля-

цией (центральные опоры первой и второй строки находятся в малотерцовом соотношении – *d-h*). Вместе с тем в интонационном отношении напев стоит в традиции особняком. Если мелодии многослоговых песен, «обслуживающих» лирические поэтические тексты, разворачиваются, как

Пример № 3.

«Таң кучат»⁹

Пример № 4.

«Иртәдә генәй торып тышка чыктым»¹⁰

⁹ Записано в августе 2002 года в д. Татарские Юнки Торбеевского р-на Республики Мордовия от Неверовой Галии Бидулловны, 1934 г.р., Карабашевой Халиды Хасановны, 1936 г.р., Старковой Голжихан Джиганшовны, 1929 г.р.

¹⁰ Записано в августе 2002 года в с. Татарская Пишля Рузаевского района Республики Мордовия от Чумановой Майсары, 1923 г.р.

правило, поступенно, на основе сцепления узкообъёмных трихордовых попевок (что вообще свойственно песенной лирике поволжских татар-мусульман), то напев рекрутской песни противостоит им своей «размашистостью», обилием скачков. Обратим внимание на специфику этих скачков: в их основе – интервалы кварты, квинты, сексты; кварта и квинта при этом оказываются особенно востребованы – звучат в изобилии, нередко «сцепляются» друг с другом, интонируются подряд. Благодаря этому рекрутский напев звучит жёстко, угловато и архаично; такого рода интонирование татарам-мишарям не свойственно. Понятно, что любые выводы требуют статистического обоснования, однако типологическая характеристика интонационных свойств рассматриваемого напева позволяет предположить его архаичную природу – стадияльно более раннюю в сравнении с иными многослоговыми напевами, бытовавшими в традиции.

Наряду с этнически характерными образцами обрядового интонирования у темниковских татар-мишарей активно бытовали песни, обнаруживающие свою приуроченность благодаря содержанию их поэтических текстов и контексту исполнения. К ним относятся величальные и корильные песни, распеваемые на свадебном пиру, гостевые песни и рекрутские песни, звучащие на проводах новобранцев в армию (последние большей частью исполнялись в сопровождении гармонии). Напевы таких песен могли «обслуживать» различные тексты в самых разных ситуациях; в интонационном отношении они являются собой типичный короткосложник

общетатарского распространения, исполняемый в быстром темпе с минимальным количеством слогораспевов¹¹.

В экспедиции 2021 года ни одного этнически характерного напева, включённого в акциональную структуру семейного обряда, у темниковских татар-мишарей зафиксировать не удалось: в традиции сохранились лишь немногочисленные приуроченные песни, распеваемые на поздние напевы общетатарского бытования.

Как отмечалось выше, общетатарская составляющая любой локальной татарско-мишарской песенной традиции помимо лирических песен позднего слоя включает в себя комплекс так называемых «книжных» жанров (жанров *көйләп уку*), связанных с мусульманской традицией чтения нараспев письменных поэтических текстов – баиты (*бәетләр*), мунаджаты (*мөнәҗәтләр*) и книжные напевы (*китап көйләре*). Все перечисленные жанры в татарско-мишарской среде по сей день востребованы, бытуют активно, находятся в хорошей сохранности и в данном отношении занимают едва ли не наиболее выгодное положение по сравнению с иными жанрами музыкально-поэтического фольклора. Традиция темниковских мишарей в данном отношении исключением не является. Это подтверждает и объём зафиксированного материала, репрезентативно представленного в материалах экспедиций разных лет, и его разнообразие – поэтическое и музыкальное, и качество интонирования напевов. Последнее хотелось бы отметить специально.

Известно, что по отношению к исполнителям образцов *көйләп уку* существует

¹¹ Как указывалось выше, в татарской музыкально-поэтической традиции под *кыска көй* (букв. – короткий напев) понимается 8-7-слоговый напев. В его основе лежит следующая слогоритмическая форма (выбор долготного оформления слогов определяется темпом и характером движения):



или





выражение «поёт правильно» или, напротив, «поёт неправильно». Оценке при этом подлежит точность воспроизведения слогоритмической формы напева. Данный феномен инспирирован существованием в среде татар-мусульман традиции арузного стихосложения, предполагающей особую значимость соблюдения долготных пропорций интонируемых слогов (см. об этом: [8]). Не останавливаясь на этой проблеме специально и ограничившись отсылкой к соответствующей публикации, отметим, что в слогоритмическом отношении напевы всех жанров *көйләп уку* однотипны, отличаются сложными, несимметричными долготными рисунками¹² и при этом нередко исполняются в быстром темпе, что требует от исполнителя немалого мастерства. В среде темниковских мишарей такое мастерство не утеряно до сих пор.

Принято считать (и это указывалось выше), что жанры *көйләп уку* представляют исламский пласт общетатарской традиционной культуры и не отмечены этнической и локально-территориальной спецификой. Однако традиция темниковских татар-мишарей отмечена байтом, который нигде больше зафиксирован не был, а потому по праву считается «фирменным». Это – байт «Аючылар», рассказывающий о том, как девушка была обманута «медвежатниками» – парнями, которые ходили по деревням, устраивая пред-

ставление с медведем. Распеваётся этот байт на типовые, не отмеченные диалектным своеобразием мелодии (традиции *көйләп уку* закреплённость напева и поэтического текста не свойственна). Вместе с тем собственно поэтический текст байта можно считать фактором диалектно значимым, выделяющим традицию темниковских мишарей из ряда других. Двадцать лет назад этот «фирменный» байт у темниковских мишарей бытовал во многих вариантах (один из них представлен в примере 5); сегодня его, к сожалению, записать уже не удалось.

Что касается короткослоговых лирических песен общетатарского распространения, то их число, обычно весьма внушительное (именно таким оно предстаёт в различных современных этнотерриториальных татарских традициях, таким оно было и в рассматриваемой традиции 20 лет назад), сегодня в песенном комплексе темниковских мишарей на удивление малое. Этому трудно поверить, но *кыска көйләр* темниковские мишаре почти не поют. Функцию лирического интонирования в их традиции практически полностью взяли на себя песни татарских композиторов.

Пример №5.

«Аючылар»¹³

1. Аючы лар, багучылар, ми не алдап алучылар.

Ми не алдап алучылар, янган утка салучылар.

¹² Ниже приведены строчные слогоритмические формы ряда байтов и мунаджатов, зафиксированных в сёлах темниковских татар-мишарей:

¹³ Записано в августе 2002 года в д. Татарские Юнки Торбеевского р-на Республики Мордовия от Неверовой Галии Бидуллоны, 1934 г.р.

Подведём итоги. Анализ песенного материала, зафиксированного в традиции темниковских татар-мишарей в разное время, приводит к выводам, подчас совершенно неожиданным. Если редуцирование обрядового (и в первую очередь календарно-обрядового) компонента песенного комплекса ожидаемо и закономерно — уклад современной деревенской жизни не оставляет места обрядовому интонированию, — то факт практически полной потери традиционной лирики, передачи её функции песням композиторского происхождения кажется парадоксальным. Казалось бы, локализация темниковских татар-мишарей в инонациональной среде должна выступить фактором герметизации традиции, фактором, способствующим её сохранению; этого не произошло. Важно, что речь при этом идёт не только об эт-

нически характерной лирике, но и о лирике общетатарского бытования, как многослоговой, так и короткослоговой: как правило, в песенной культуре иных этнотерриториальных групп татар-мусульман последняя обращает на себя внимание как занимающая преимущественное положение по отношению к любым другим жанрам. С сожалением приходится констатировать и потерю этнолокальных компонентов жанрового блока *көйләп уку*. По всей видимости, дальнейшее исследование современных процессов жанровой трансформации татарской традиционной песенной культуры внесёт определённые коррективы в представления о динамике и векторе развития её стабильных и мобильных составляющих. Надеемся, что настоящая статья послужит стимулом к работе в этом направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зиганшина Л.Х. Музыкально-поэтическая традиция лямбирских татар-мишарей: вопросы стилиевой специфики: дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2019. 302 с.
2. Исанбет Ю.Н. Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения. Л.: ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова, 1983. С. 57–69.
3. Народные песни лямбирских татар-мишарей / сост., нот. транскр. Л.Х. Зиганшиной, Л.И. Сарваровой. Казань: Казан. гос. консерватория, 2019. 344 с.
4. Нигмедзянов М.Н. Татарская народная музыка. Казань, 2003. 255 с.
5. Песни татар-мишарей / сост., нот. транскр. Е.М. Смирновой, Л.И. Сарваровой. Казань: Казан. гос. консерватория, 2016. 488 с.
6. Сайдашева З.Н., Ярми Х.Х. Татарско-мишарские песни. М., 1979. 78 с.
7. Сарварова Л.И. Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей. Вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2006. 245 с.
8. Смирнова Е.М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань: Казан. гос. консерватория, 2008. 580 с.
9. Шарифуллина Н.М. Песенное творчество татар-мишарей Волжско-Сурского междуречья (Ульяновской области): автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2013. 28 с.

Об авторах:

Смирнова Елена Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова (420015, Казань, Россия), ORCID: 0000-0003-3406-9666, seak@yandex.ru



Гумерова Айсылу Тагировна, кандидат искусствоведения, доцент, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова (420015, Казань, Россия), **ORCID: 0000-0002-6349-8892**, gumerovaat@mail.ru

REFERENCES

1. Ziganshina L.Kh. *Muzykal'no-poeticheskaya traditsiya lyambirskikh tatar-misharey: voprosy stilevoy spetsifiki: disseratsiya ... kandidata iskusstvovedeniy* [Musical and Poetic Tradition of the Lyambir Tatar-Mishars: issues of stylistic specificity: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2019. 302 p.
2. Isanbet Yu.N. Dve osnovnye formy tatarskoy narodnoy pesni [Two Main Forms of Tatar Folk Song]. *Narodnaya pesnya. Problemy izucheniya* [Folk Song. Problems of Study]. Leningrad: Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kinematografii imeni N.K. Cherkasova, 1983, pp. 57–69.
3. *Narodnye pesni lyambirskikh tatar-misharey* [Folk Songs of the Lyambir Tatar-Mishars]. Compilation, music transcriptions by L.H. Ziganshina, L.I. Sarvarova. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2019. 344 p.
4. Nigmedzyanov M.N. *Tatarskaya narodnaya muzyka* [Tatar Folk Music]. Kazan, 2003. 255 p.
5. *Pesni tatar-misharey* [Songs of the Tatar-Mishars]. Compilation, musical transcriptions by E.M. Smirnova, L.I. Sarvarova. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2016. 488 p.
6. Saydasheva Z.N., Yarmi Kh.Kh. *Tatarsko-misharskie pesni* [Tatar-Mishar Songs]. Moscow, 1979. 78 p.
7. Sarvarova L.I. *Etnicheskiy komponent pesennoy kul'tury tatar-misharey. Voprosy zvukovysotnoy i fakturnoy organizatsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Ethnic Component of the Song Culture of the Mishar Tatars. Issues of Pitch and Texture Organization: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2006. 245 p.
8. Smirnova E.M. *Ritmicheskiy stroy muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ya* [Rhythmic Structure of Musical and Poetic Folklore of the Muslim Tatars of the Volga-Ural Region]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2008. 580 p.
9. Sharifullina N.M. *Pesennoe tvorchestvo tatar-misharey Volzhsko-Surskogo mezhdurech'ya (Ul'yanovskoy oblasti): avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Song Heritage of the Tatar-Mishars of the Volga-Southern Interfluvium (Ulyanovsk region): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 28 p.

About the authors:

Elena M. Smirnova, DrSci (Art), Professor, Kazan N.G. Zhiganov State Conservatory (420015, Kazan, Russia), **ORCID: 0000-0003-3406-9666**, seak@yandex.ru

Aislyu T. Gumerova, PhD (Art), Associate Professor at the Kazan N.G. Zhiganov State Conservatory (420015, Kazan, Russia), **ORCID: 0000-0002-6349-8892**, gumerovaat@mail.ru



М.С. ЖИРОВ, О.Я. ЖИРОВА, Н.С. КУЗНЕЦОВА, Е.В. КУХТОВА

*Белгородский государственный институт
искусств и культуры, г. Белгород, Россия
ORCID: 0000-0002-3774-915X
ORCID: 000-0002-5553-8815
ORCID: 0000-0001-7611-6542
ORCID: 0009-0003-0643-8214*

Творческий опыт Марии Тимофеевны Яковенко в контексте певческой традиции села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области

Цель статьи – актуализировать внимание к проблеме обобщения музыкально-этнографического опыта по изучению, фиксации и воспроизведению локальных фольклорных традиций, осуществляемых в том числе народными певцами и руководителями самобытных певческих коллективов. Главная задача работы – анализ многогранного творчества талантливой народной певицы, знатока старины Марии Тимофеевны Яковенко (1934 г.р.) из села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области. Особое внимание уделено выявлению ментальных качеств личности М.Т. Яковенко, позволяющих ей, несмотря на преклонный возраст, плодотворно осуществлять музыкально-исполнительскую, собирательскую, организационно-просветительскую деятельность, сочинять песни и стихи об истории и судьбе Отечества, родного села, создателях и хранителях фольклорных традиций русского народа.

В статье исследуются исполнительское мастерство верхнепокровских певцов, музыкально-стилевое строение народных песен, а также некоторые аспекты концертно-просветительской практики местного фольклорного коллектива. Эти музыкально-этнографические материалы, предназначенные для широкого круга пользователей, представлены в банке данных электронной карты «Этнокультурное наследие Белгородчины».

Ключевые слова: творческий опыт, фольклорный коллектив, стилевые особенности, локальная певческая традиция, исполнительская манера, методы исследования, Мария Тимофеевна Яковенко.

Для цитирования / For citation: Жиров М.С., Жирова О.Я., Кузнецова Н.С., Кухтова Е.В. Творческий опыт Марии Тимофеевны Яковенко в контексте певческой традиции села Верхняя Покровка Красногвардейского района // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 178–190. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.178-190. EDN: PCGHLG.

**MIKHAIL S. ZHIROV, OLGA YA. ZHIROVA,
NATALYA S. KUZNETSOVA, EKATERINA V. KUKHTOVA**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-3774-915X

ORCID: 000-0002-5553-8815

ORCID: 0000-0001-7611-6542

ORCID: 0009-0003-0643-8214

Maria Timofeevna Yakovenko' Creative Experience in the Context of the Singing Tradition of the Village Verhnyaya Pokrovka in Krasnogvardeysky District of Belgorod Region

The purpose of the article is to update attention to the problem of generalizing musical and ethnographic experience in the study, recording and reproduction of local folklore traditions, including those carried out by folk singers and leaders of original singing groups. The main objective of the work is to analyze the multifaceted creativity of the talented folk singer, connoisseur of antiquity – Maria Timofeevna Yakovenko (born 1934) from the village of Verkhnyaya Pokrovka, Krasnogvardeysky district, Belgorod region.

Particular attention is paid to identifying the mental qualities of M.T.'s personality. Yakovenko, allowing her, despite her advanced age, to fruitfully carry out musical, performing, collecting, organizational and educational activities, to compose songs and poems about the history and fate of the Fatherland, her native village, the creators and keepers of the folklore traditions of the Russian people.

The article examines the performing skills of Upper Pokrovsky singers, the musical and stylistic structure of folk songs, as well as some aspects of the concert and educational practice of the local folk group. These musical and ethnographic materials, intended for a wide range of users, are presented in the electronic map data bank "Ethnocultural Heritage of the Belgorod Region".

Keywords: creative experience, folklore group, stylistic features, local singing tradition, performing style, research methods, Maria Timofeevna Yakovenko.

Проблема изучения, воссоздания и трансляции национального народного певческого искусства приобретает первостепенную значимость в научно-теоретических и прикладных исследованиях многих областей современного научного знания: этномузыкологии, профессионального народно-певческого образования, народного музыкального творчества, этнопедагогики, народной художественной культуры, культурологии и других. Это продиктовано острой необходимостью освоить сохранившиеся очаги

«родинных» культур народов многонациональной России, реконструировать и развивать утраченные жанры народной музыки. Цель статьи – актуализировать внимание к проблеме обобщения музыкально-этнографического опыта по изучению, фиксации и воспроизведению локальных фольклорных традиций, осуществляемых, в том числе, народными певцами и руководителями самобытных певческих коллективов, способствующих обогащению теории и практики современной музыкальной педагогики.

Убедительный пример подлинно научного подхода к выделению, обоснованию и описанию южнорусской песенной традиции как по объёму привлекаемого музыкально-этнографического материала, так и по охвату исследуемых территорий представляет работа «Южнорусская песенная традиция» учёного-фольклориста, педагога, хормейстера В.М. Щурова [12]. Автор руководствуется своей методикой исследования, выявляя в русском народном музыкальном творчестве специфические признаки, обусловившие формы бытования песен, их стилевые особенности, самобытные приёмы исполнения.

В новом ракурсе (картографирование, сравнение, структурно-типологический анализ фольклорных текстов) исследованы «музыкальные диалекты» (термин В. Гошовского) южнорусских территорий Воронежской области и сёл Белгородчины (Алексеевский, Красненский, Красногвардейский, Волоконовский, Старооскольский, Чернянский, Новооскольский районы) этномузыкологом Г.Я. Сысоевой [10].

Не менее успешный опыт изучения самостоятельной песенной системы в бассейне реки Псёл Белгородско-Курского пограничья осуществил И.Н. Карачаров [7]. Выявлению характерных черт самобытного песенного стиля верхнего Приосколья (территория Белгородской области, включающая четыре муниципальных образования и смежные с ними сёла ещё четырёх районов) посвящена монография Н.С. Кузнецовой [8]. Вышеназванные работы способствовали решению актуальных задач проблемы изучения региональных песенных систем и установлению специфических признаков локальных певческих традиций Белгородчины [1; 2; 3; 4; 5].

На обобщение и систематизацию местного музыкально-этнографического материала направлен масштабный науч-

но-творческий проект «Этнокультурное наследие Белгородчины», осуществляемый преподавателями и студентами кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры. В разделах электронной карты представлены сведения об аутентичных коллективах Белгородской области (история создания, исполнители, песенный репертуар, характеристика творческой деятельности, публикации, дискография, фильмография, фотоиллюстрации) [13].

Традиционная культура Белгородчины отличается богатейшим наследием как в области народно-певческого искусства и исполнительства, так и в области декоративно-прикладного творчества. На её территории исследователями зафиксированы сложнейшие формы многоголосного пения, отличающегося виртуозными сольными запевками, тесным переплетением голосовых партий, самобытными вокально-исполнительскими приёмами. Среди выдающихся фольклорных коллективов – певцы из сёл Подсереднее, Афанасьевка, Иловка Алексеевского района, Большебыково, Малобыково, Верхняя Покровка, Нижняя Покровка Красногвардейского района. Их песни неоднократно записывались на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия», звучали в программах фольклорно-этнографических концертов, проходивших в музыкальных центрах России.

Каждый из вышеназванных коллективов представлен именами незаурядных личностей, обладавших творческим складом ума, даром вокально-исполнительского мастерства, лидерскими и организаторскими способностями. Среди таких уникальных хранителей народной художественной культуры, песенного творчества народа – Ефим Тарасович Сапелкин, Ольга Ивановна Маничкина, Михаил Аки-



мович Щербинин, Мария Степановна Скуридина и многие другие. В данном ряду – и ныне здравствующая Мария Тимофеевна Яковенко, уроженка села Верхняя Покровка, руководитель местного фольклорного коллектива.

Мария Тимофеевна Яковенко (в девичестве Малахова, 1934 года рождения) – незаурядная личность, талантливая народная певица, знаток, хранитель и собиратель старины, народной одежды, традиций и обычаев, автор песен и стихов, составитель рукописных тетрадей народных песен, традиционного свадебного обряда. Её творческое наследие мастерски, с большой любовью и почтением воссоздано в уникальном, не имеющем аналога в отечественной литературе научном издании известного учёного-музыковеда, фольклориста В.Н. Никитиной [9]. Встречи с Марией Тимофеевной неоднократно осуществлялись преподавателями и студентами кафедры искусства народного пения Белгородского государственного института искусств и культуры с 90-х годов минувшего века в ходе учебных фольклорных экспедиций, областных фестивалей, этнографических концертов, организуемых в вузе.

Мария Тимофеевна родилась в певческой семье, где дед мастерски играл на пищиках, бабушка владела причётной манерой пения, знала множество сложных протяжных песен, которым научила и внучку (среди них, например, «Мужик пашенку пахал» и «Дружок мой чёрный-чернобровый»). Отец, Тимофей Филиппович Малахов, также хорошо пел, плясал, владел игрой на балалайке. От матери, Агафьи Павловны, Мария Тимофеевна унаследовала крестьянскую скромность, добрый нрав, человеколюбие, творческую одарённость, жажду познания родной культуры. Поэтому ещё в детстве Мария Тимофеевна осваивает игру на балалайке, с которой не расстанется до сих пор.

На долю Марии Тимофеевны выпал целый ряд тяжёлых жизненных испытаний. Когда она была совсем маленькой, погиб на войне её отец. Рано ушёл из жизни и муж исполнительницы. Но, несмотря на все жизненные перипетии, верным спутником Марии Тимофеевны всегда была народная песня. В личной беседе исполнительница не раз повторяла сокровенную мысль: *«Если бы не песня, я бы просто пропала!»* В одной из её тетрадей содержится признание в любви к песне:



Фото 1. Мария Тимофеевна Яковенко. 9 июня 2023 года.
Фото Е.В. Кухтовой

«Песня – это душа человека! Песня – это радость земная! Когда кто-то поёт ту или иную песню – замечательно, но когда сам поёшь песню, особенно народную, то душа улетает в космос».

К сожалению, ансамблевая форма фольклорного исполнительства в Верхней Покровке перестала существовать ввиду ухода из жизни основного состава исполнителей 1930–1940-х годов рождения. Тем ценнее поддерживаемые в наши дни творческие связи с М.Т. Яковенко, которая, несмотря на преклонный возраст, по-прежнему стремится передавать молодому поколению свои знания о местной музыкальной традиции, мастерстве песнетворчества, житейском опыте собирательства и рукописной практики, искусстве игры на балалайке (см. фото 1).

В архиве кафедры искусства народного пения имеются многоканальные магнитофонные записи 1996 года, к настоящему времени оцифрованные. В них представлены разножанровые произведения, позволяющие студентам осуществлять качественные нотации и воссоздавать живую исполнительскую традицию села на занятиях по фольклорному ансамблю, областным певческим стилям, музыкально-стилевому анализу народной музыки.

Исполнительское мастерство верхнепокровских певцов впечатляет слаженностью звучания, высочайшим уровнем импровизации, особым тембральным колори-

том голосов, полётностью подголоска, который, как правило, исполняет М.Т. Яковенко. Напевы местных песен отличаются плотностью музыкальной фактуры, виртуозным переплетением голосовых партий. Примером может служить образец свадебной песни «Повознички молодые» (пример 1).

Фольклорный ансамбль села Верхняя Покровка (образован в 1949 г.) получил известность среди музыкальной общественности страны в 1980-е годы благодаря эффективной экспедиционной деятельности

«Повознички молодые».

Свадебная песня села Верхняя Покровка
Красногвардейского района
Белгородской области.
Запись 1996 года

Пример № 1.

Музыкальный пример № 1. Свадебная песня «Повознички молодые».

Линейная нотация (лирическая запись) с нотами и русскими текстами:

Па - воз - ни - ч(и) - ки да ма - ла - ды - е, ой,
 па - воз - ни - ч(и) - ки ма - (я) - ла - ды - (гы - гы) - е, ой,
 па - воз - ни - ч(и) - ки ма - (я) - ла - ды... (а) - е,
 й(ю) вас ко - ни ва - (я) - ра - ны - е, ой,
 й(ю) вас ко - ни ва - (я) - ра - ны - е,
 й(ю) вас ко - ни ва - (га - я) - ра - ны - е, (е - о),
 й(ю) вас ко - ни ва - (я) - ра - ны - (о - е) - е,
 й(ю) вас ко - ни ва - ра - ны - (гы) - е.
 й(ю) вас ко - ни ва - (я) - ра - ны - (гы) - е.
 й(ю) вас ко - ни ва - (я) - ра - ны - (о - е) - е.



Фото 2. Ансамбль села Верхняя Покровка. 5 февраля 1992 года.
Фото А.Ф. Юрманова

московских фольклористов В.Н. Медведевой и А.Н. Иванова. Полевые записи, осуществлённые учёными в 1982 году, составили основу граммпластинки «Старое, новое, вечное (Поют народные исполнители села Верхняя Покровка)», изданной на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» в 1988 году.

Этот фольклорный ансамбль, в составе М.Т. Яковенко, Н.Г. Овчинниковой, Р.Ф. Поданёвой, В.М. Стародубцевой, Н.М. Ложкиной, Н.Е. Поданёвой, Е.И. Поповой, А.В. Образцовой, М.И. Поповой, М.П. и Е.Л. Судовцевых, в 1982 году был приглашён в Москву (см. фото 2).

Коллектив блестяще выступил в цикле «Исторические концерты Московской консерватории» [9, с. 191]. Практически в этом же составе ансамбль осуществил подготовку записи граммпластинки и свадебной песни «Там летала и порхала перепёлочка по садочку», вошедшей в сборник «Русская свадьба. В 2-х томах. Т. 1» (№ 266) [6].

В процессе личного знакомства, а также в ходе работы с архивными материалами

раскрылись разные грани деятельности М.Т. Яковенко, с 1954 года участницы фольклорного ансамбля села Верхняя Покровка, а чуть позже – его руководителя. Именно благодаря Марии Тимофеевне в репертуаре коллектива появлялись новые песни Верхней и Нижней Покровок, которые она переняла от своей матери, Агафьи Павловны Малаховой. Таковы, в частности, протяжные песни: «Как и шёл младенец из неволюшки», «Неспокойный шельма-комарёк», «Нетёмная, невидная была ноченька».

Результатом огромной работы Яковенко по сохранению песенной традиции села явилась рукописная тетрадь «Народные песни»¹. В ней представлены календарные, свадебные и хороводные (на местном диалекте – *карагодные*) жанры.

В ходе беседы с Марией Тимофеевной удалось осуществить подробное этнографическое описание местного свадебного обряда, выявить основные этапы его структуры: сватовство, пропой, девишник², встреча свадебного поезда, выкуп, увоз не-

¹ Яковенко М.Т. Народные песни (рукописная тетрадь) // Личный архив.

² Диалектное название предсвадебного вечера в доме невесты.

весты, дорога молодых к венцу, встреча молодых, повивание, дары, свадебный пир, – а также нотировать песни, «озвучивающие» каждый этап свадебного действия (см. Таблицу 1).

Из таблицы видно, что более всего песен звучало на пропое, девишнике, встрече свадебного поезда и выкупе невесты, повивании и свадебном пиру. Причём на пропое «играли» и плясовые, и исполня-

Таблица 1. Список свадебных песен села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области

Этап свадьбы	Название песен
Пропой	«Ой, по саду, саду»
	«Девка по саду ходила»
	«Да в нас вы лугу»
	«Гуляя, гуляя чей-то конь по улице»
	«У утушки у серенькой короткие ножки»
	«Касатый наш селезенюшка»
Девишник	«Ой, утушки, да вы серые»
	«Ой, речка, ты Камышенка»
	«Ох, зиму да лето была сосенка зелена»
	«Сосна моя, сосенка, сосна моя да зелёная»
Встреча свадебного поезда/ Выкуп	«Там летала и порхала перепёлушка по садовку»
	«Ой, по улице по широкой честной поезд едя»
	«Полилей воды у ворот»
	«Не шумуйте, бояре»
Увоз невесты	«Ой, щё эта за богатые сваты»
	«Из ворот вереюшка»
Дорога молодых к венцу	«У нас по утру, утром рано синее море играет»
	«Повознички молодые»
Встреча молодых	«У ворот вереюшка»
Повивание	«При вечер, вечаринке»
	«Затрубили трубушки по ранней заре»
Дары	«Виноград на горе растёт»
	«Ох, чара моя серебряная»
Свадебный пир	«Тута нам попеться»
	«Ох, хмель ты мой, хмелинушка»
	«Мимо грушицы, мимо зелёной»
	«Да усе гости», «Ой, гости мои, любимаи»
	«Всё бы я по горенке ходила»
	«Счастливая путь-дорожка»

емые вне свадьбы так называемые неприуроченные песни, по форме близкие хороводным, которые являются «централизующим компонентом» южнорусской песенной традиции. На девишнике звучал особый пласт напевов – с текстами, использующими яркий поэтический приём образного параллелизма, насыщенными символами, эпитетами и т.п. Ярким примером может служить песня «Ох, зиму да лето была сосенка зелена»:

Ох, зиму да лето была сосенка зелена, зелена.

Да зелена, ох, да в пятницу была Марьюшка весела, весела.

Да веселая, ох, в субботу к венчаниюшку гладила, гладила.

Да гладила, ох, в воскресенье к венчаниюшку плакала, плакала.

Да плакала, ох, ана батюшке дай у ножки кланилась, кланилась.

*Да кланилась, ох, да прости, да прощай,
ой, да мой батюшка,*

благослави, благослави!

Образ «сосенки», «сосны» выступает символом некоего «проводника», «моста» между девичьей волей и замужней (несвободной) жизнью. В песне «Ой, речка, ты Камышенка» сюжет песни состоит из двух частей, где первая содержит образное повествование, вторая – реальное. Образ невесты раскрывается через состояние реки: «*да на утру речикя, ой, начистая была, да ка вечеру речикя, ой, вазмутилася*» (*гусями-лебедями, утками серами, селязнями белами*). Образ реки здесь ассоциируется с переправой – символическим знаком предстоящего перехода девушки-невесты в семью будущего мужа [11, с. 24].

Сюжеты песен, которыми подружки невесты встречают свадебный поезд, содержат символы неприступной горы, для преодоления которой надлежит заплатить определённую цену «стражам» невесты: «*Да на дворы не въезжайтя, да гору не узъезжая*». – «Не шурмуйтя, бояре». Корильные песни в саркастической форме высмеивают сватов, не способных достойно выкупить приданое невесты: «*Да ня выкупють всё новаи сундук, халастов полан унакат, платияв полан и набит*» – «Ой, щё эта за богатые сваты?»

Переход невесты в статус замужней женщины обозначен прилётом голубки:

Прилетала да галупка,

Золотая да головка.

Села-пала да на лавку,

Апустила крылышки над лавку.

А сама-та слезно плачет,

Всё по девичьей воле.

Свадебный пир верхнепокровской свадьбы – торжественная и самая весё-

лая часть обряда. Она насыщена величальными песнями в адрес молодых – «князя с княгиней» («Ой, хмель ты мой, хмелинушка»), родителей – «Ой, *птии чару да Натальюшке, ой, здоровой быть да Михеевне*» («Ой, чара моя серебряная»), гостей – «*Да усе гости по лавочкам сидят, а мой милай да на конечкю*» («Да усе гости»). Поэтика величальных песен, в том числе и села Верхняя Покровка, направлена на идеализацию внешности, характера и поступков воспеваемых героев.

Напевы довенечного периода обладают строгой приуроченностью к обряду, относятся к цезурированному типу ритмического периода, сочетаются с силлабическим стихом, что свидетельствует об их архаичности. Послевенечный период сопровождается песнями, которые исполняются и вне свадебного обряда. По своей ритмической структуре, ладовой специфике и темпу они близки хороводным песням.

В возрасте сорока пяти лет у М.Т. Яковенко открылся талант к сочинению песен. Сегодня это более тридцати собственных произведений, широко востребованных в современной концертно-исполнительской практике. В «Карагоде» повествование охватывает период с 90-х годов минувшего столетия. В основе цикла лежат воспоминания бабушки и матери, а также личный творческий опыт. «Карагод» – это некий идеальный мир, где люди поют и веселятся: «*Вот и так из года в год / Собирался карагод. / Вот и так из века в век / Веселился человек*» [9, с. 226].

Как свидетельствует анализ, музыкой к стихам Марии Тимофеевны на основе принципа перетекстовки выступают напевы Верхней Покровки. Например, словесному авторскому тексту плясовой песни «Всё бы я по горенке ходила» соответствует местный напев «Всё бы я по по-

люшку гуляла». Примечательно, что своё песенное повествование М.Т. Яковенко ведёт с позиции наблюдателя, в чём проявляется явное отличие от традиционного склада хороводных песен, для которых характерно повествование от первого лица или же вставки-диалоги и монологи.

Предметом внимания М.Т. Яковенко стала история появления и заселения Верхней Покровки и близлежащих сёл. В настоящее время Мария Тимофеевна продолжает сочинять стихи, подкупающие этнографической точностью описания быта, обрядов и традиций селян, выступает сольно с народными и авторскими песнями, играет на балалайке, общается с молодёжью, тем самым транслируя фольклорную традицию в современный социум, приобщая к ней молодое поколение. Все эти факторы характеризуют Марию Тимофеевну не только как талантливого исполнителя и автора, но и как личность, обладающую внутренним стержнем и силой воли, для которой жизнь страны, родного села, земляков приобрела социально значимый смысл.

Не случайно в творчестве Яковенко нашли отражение многие общественно-политические события страны. Она создаёт песенный цикл под впечатлением первого полёта человека в космос. Причём песня «А как наши космонавты» из этого цикла, в основе которой верхнепокровский напев «У Алёшки жена молодая была», стала саундтреком к одноимённому мультфильму Галины Голубевой.

Важную часть творчества Яковенко составили размышления о мире. Автор с болью в сердце говорит о войне как об одной из страшных трагедий для всего человечества, призывая любыми способами, в том числе песней, сохранять дружбу и единство народов. Подтверждением тому являются слова из песни «Миру мир надо»:

*Не нужна война такая,
Нужна радость земная,
Чтоб мы с вами со всеми
Да песенки пели,
Песенки играли –
И войну не видали!*

В песнях этой тематики подчёркивается особая роль Советского государства как главного поборника и хранителя мира на земле, по праву принадлежащая ему после победы над фашистской Германией в Великой Отечественной войне:

*А правительство России
Всему миру заявило:
– Живите все страны дружно,
Нам войны да не нужно,
Чтоб был мир во всём мире,
Да у каждой квартире!*

Так искренне способен взывать к миру человек, переживший горечь потерь самых родных людей, испытывший голод, разруху, трудные годы восстановления народного хозяйства. Текст песни положен на главный свадебный напев села Верхняя Покровка, звучащий на протяжении всего обряда как символ единения родов, рождения новой счастливой жизни. Возможно, этим автор подчёркивает значимость мира для дружбы, созидания, сотрудничества всех народов земли. Этим можно объяснить искренний интерес односельчан к песням Марии Тимофеевны, которые запоминались и распространялись мгновенно: «И я слова проказываю, запеваю, вот, ани как и знали!».

В одной из своих поездок в Москву М.Т. Яковенко спросили, с какой целью она сочиняет песни, на что был дан простой ответ: «Мои дорогие, я очень и очень люблю нашу культуру! Я пишу всё и сочи-



Пример № 2.

«Миру мир надо»:
Песня М.Т. Яковенко
в исполнении фольклорного ансамбля села
Верхняя Покровка Красногвардейского района
Белгородской области. Запись 1982 года

ню для народа. Для всего народа! Чтобы люди помнили, что есть такие люди, которые всё играли, всё выполняли и запоминали, и написали для вас, наши дорогие детки, внуки и правнуки, чтобы вы любили народные песни, народные костюмы, народные музыкальные инструменты и играли на них. Тогда вам будет очень и очень весело жить!» Эти слова простой русской селянки необходимо расценивать как духовное завещание потомкам – жить в мире и согласии с ближними, беречь, ценить и развивать национальную культуру.

Полагаем, творческий путь М.Т. Яковенко сродни процессу песнетворчества, который не мыслится без проникновения в философию творчества, в тайны народного искусства пытливых, духовно богатых носителей народной художественной культуры, в частности сельских музыкантов, воспитанных в живой, постоянно эволюционирующей традиции. Такой личностью, наделённой даром собирательства, народно-песенного исполнительства, поэтической фантазии предстаёт Мария Тимофеевна Яковенко, талантливая народная певица из старинного русского села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области.

Многолетний творческий опыт Марии Тимофеевны запечатлён в её рукописных тетрадах с описанием обрядов, народной одежды, истории заселения края, текстами местных песен, оригинальными авторскими сочинениями, выполненными на актуальные темы современной жизни. Сегодня эти творческие наработки доступны как для опытных учёных-фольклористов, так и начинающих исследователей. Мария Тимофеевна открыта для общения, записей репортажей о народных традициях, совместного музицирования, позволяющего осваивать локальный певческий стиль из уст подлинного Мастера и знатока старины, что способствует поддержанию и развитию народной музыкальной культуры Белгородчины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жиров М.С., Жирова О.Я., Алексеева О.И., Кинаш Л.А. Музыкально-стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Оскольского региона: узколокальные проявления // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 2 (43). С. 205–213.
2. Жиров М.С., Жирова О.Я., Хорошилова Е.Л. Стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки. 2018, № 2. С. 82–96.
3. Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я. Народные песни Белгородской области в записях и публикациях В.М. Щурова // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 2. С. 166–172.
4. Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я., Селюкова Т.А. Жанрово-стилевая экспликация песенной традиции Белгородской области: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки. 2020, № 4. С. 50–58.
5. Жиров М.С., Селюкова Т.А. Народное музыкальное творчество русской провинции в контексте региональной истории: монография. Белгород: НИУ «БелГУ», 2014. 176 с.
6. Иванов А.Н. Русская свадьба. В 2 т. Т. 1 / под ред. А.С. Каргина; сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2000. 512 с.
7. Карачаров И.Н. Песенная традиция бассейна реки Псёл (Белгородско-Курское пограничье). Белгород: Крестьянское дело, 2004. 422 с.
8. Кузнецова Н.С. Свадебный музыкально-этнографический комплекс в песенной традиции верхнего Приосколья: монография. Белгород; Воронеж: АртПринт, 2021. 314 с.
9. Никитина В.Н. Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М.: Московская консерватория, 2014. 248 с.
10. Сысоева Г.Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья: монография. Воронеж: Воронежская областная типография, 2011. 392 с.
11. Сысоева Г.Я. Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области / сост. Т.Ф. Пухова, Г.Я. Сысоева. Воронеж, 1999. 125 с.
12. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М.: Сов. композитор, 1987. 312 с.
13. Этнокультурное наследие Белгородчины: электронная карта URL:<http://ab952w.beget.tech/> (дата обращения: 28.08.2023).

Об авторах:

Жиров Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 000-0002-5553-8815**, knarhor7@mail.ru

Кузнецова Наталья Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

Кухтова Екатерина Витальевна, магистрант кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0009-0003-0643-8214**, katyonok.412@yandex.ru



REFERENCES

1. Zhirov M.S., Zhirova O.Ya., Alekseeva O.I., Kinash L.A. Muzykal'no-stilevye osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Oskol'skogo regiona: uzkolokal'nye proyavleniya [Musical and Stylistic Features of Song Folklore of the Belgorod-Oskol Region: narrow local manifestations]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 2 (43), pp. 205–213.
2. Zhirov M.S., Zhirova O.Ya., Khoroshilova E.L. Stilevye osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Kurskogo pogranich'ya: lokal'nyy aspekt [Style Features of Song Folklore of Belgorod-Kursk Borderland: local aspect]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 82–96.
3. Zhirov M.S., Kuznetsova N.S., Zhirova O.Ya. Narodnye pesni Belgorodskoy oblasti v zapisyakh i publikatsiyakh V.M. Shchurova [Folk Songs of the Belgorod Region in the Recordings and Publications of V.M. Shchurov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 2, pp. 166–172.
4. Zhirov M.S., Kuznetsova N.S., Zhirova O.Ya., Selyukova T.A. Zhanrovo-stilevaya eksplikatsiya pesennoy traditsii Belgorodskoy oblasti: lokal'nyy aspekt [Genre and Style Explication of the Song Tradition of the Belgorod Region: local aspect]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2020. No. 4, pp. 50–58.
5. Zhirov M.S., Selyukova T.A. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo russkoy provintsii v kontekste regional'noy istorii: monografiya* [Folk Music Creativity of the Russian Province in the Context of Regional History: a monograph]. Belgorod: Belgorodskiy gosudarstvennyy natsional'nyy issledovatel'skiy universitet, 2014. 176 p.
6. Ivanov A.N. *Russkaya svad'ba. V 2 tomakh. Tom 1* [Russian Wedding. In 2 volumes. Volume 1]. Edited by A.S. Kargin; compilers A.V. Kulagina, A.N. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora, 2000. 512 p.
7. Karacharov I.N. *Pesennaya traditsiya basseyna reki Psel (Belgorodsko-Kurskoe pogranich'e)* [Song Tradition of the Psel River Basin (Belgorod-Kursk Borderland)]. Belgorod: Krest'yanskoe delo, 2004. 422 p.
8. Kuznetsova N.S. *Svadebnyy muzykal'no-etnograficheskiy kompleks v pesennoy traditsii verkhnego Prioskol'ya: monografiya* [Wedding Musical and Ethnographic Complex in the Song Tradition of the Upper Prioskolye: monograph]. Belgorod; Voronezh: ArtPrint, 2021. 314 p.
9. Nikitina V.N. *Pis'ma narodnykh muzykantov (poslednyaya chetvert' XX veka)* [Letters of Folk Musicians (the Last Quarter of the Twentieth Century)]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 248 p.
10. Sysoeva G.Ya. *Pesennyi stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranich'ya: monografiya* [Song Style of the Voronezh-Belgorod Borderland: a monograph]. Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2011. 392 p.
11. Sysoeva G.Ya. *Svadebnye pesni Verkhnemamonskogo rayona Voronezhskoy oblasti* [Wedding Songs of the Verkhnemamonsky District of the Voronezh Region]. Compilers T.F. Pukhova, G.Ya. Sysoeva. Voronezh, 1999. 125 p.
12. Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [South Russian Song Tradition]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 312 p.
13. *Etnokul'turnoe nasledie Belgorodchiny: elektronnyaya karta* [Ethno-Cultural Heritage of Belgorod Region: electronic map]. URL: <http://ab952w.beget.tech/> (28.08.2023).

About the authors:

Mikhail S. Zhirov, DrSci (Pedagogy) Professor at the Art of Folk Singing Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

Olga Ya. Zhirova, PhD (Pedagogical Sciences), Professor at the Art of Folk Singing Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 000-0002-5553-8815**, knarhor7@mail.ru

Natalya S. Kuznetsova, PhD (Art History), Associate Professor at the Art of Folk Singing Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

Ekaterina V. Kukhtova, Master at the Art of Folk Singing Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0009-0003-0643-8214**, katyonok.412@yandex.ru



Р.Г. РАХИМОВ*Магнитогорская государственная консерватория,
им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-1027-4035*

Башкирские традиционные фоноорудия в исследовательском контексте

В статье кратко освещаются научные разработки учёных нового поколения, представляющих башкирскую этноорганологическую школу. Приоритет отдан двум направлениям развития этноинструментализма: устному национально-традиционному и письменному академическому.

В этноорганологическом контексте рассматривается и другая проблема, касающаяся существовавшего в течение долгого времени количественного ограничения башкирских фоноорудий, когда главными объявлялись два – курай и кубыз. К ним приписывались так называемые заимствованные: думбыра и кыл-кубыз, имеющие якобы казахское происхождение, и гармоника-баян, объявленная немецкой. Данный список из пяти наименований цитировался во всех печатных изданиях практически до конца XX века, а его рудименты встречаются даже в современных учебных пособиях. В статье отмечается, что подобное ограничение снимает этноорганология – наука о народных музыкальных инструментах, которая систематизирует фоноорудия по конструктивно-видовым признакам и конвергентному происхождению.

Особое внимание уделяется деятельности межвузовской Лаборатории этноорганологии, организация которой (2007) инициировала регулярный характер работы над данной проблемой, благодаря чему к 2013 году в научный оборот были введены 46 башкирских традиционных фоноорудий (Л.Ишмурзина), а в 2018 году их список был доведён до 53 наименований (Р. Сагитов). Главной задачей статьи является освещение приоритетных научных направлений в работе Лаборатории, касающихся развития башкирского этноинструментализма, как традиционного, так и академического.

В заключительной части статьи на примерах диссертационных работ Р. Шайхутдинова (2012 г.), Р. Сагадеевой (2014 г.) и других башкирских инструментоведов кратко затрагивается тема академизации национальных гармоник и баяна. Подчёркивается: исследования учёных нового поколения иллюстрируют уверенное становление школы башкирской этноорганологии.

Ключевые слова: этноорганология, традиционный фоноинструментарий, классификатор Хорнбостеля-Закса, академизация, учёные нового поколения.

Для цитирования / For citation: Рахимов Р.Г. Башкирские традиционные фоноорудия в исследовательском контексте // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 191–200. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.191-200. EDN: PCOVVO.

RAVIL G. RAKHIMOV*Magnitogorsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia**ORCID: 0000-0002-1027-4035*

Bashkir Traditional Instruments in a Research Context

The article briefly highlights the scientific developments of new generation scientists representing the Bashkir ethnoorganological school. The priority has been given to two directions of developing ethnoinstrumentalism: oral national-traditional and written academic ones.

In the ethnoorganological context, it is also considered another problem that existed for a long time and concerns the quantitative limitation of Bashkir phono instruments, among which the main ones are kurai and kubyz. So-called borrowed phono instruments were attributed to them: dumbira and kyl-kubyz, allegedly of Kazakh origin, and the harmonica-bayan, that is declared as German. The given list of five titles was cited in all printed editions almost until the end of the twentieth century, and its rudiments are found even in modern textbooks.

The article notes that such a restriction is removed by ethnoorganology: the science of folk musical instruments, which systematizes phono instruments according to structural and species characteristics and convergent origin.

Special attention is paid to the activities of the Interuniversity Laboratory of Ethnoorganology, the organization of which (2007) initiated a regular work over the named problem, thanks to which 46 Bashkir traditional phono instruments had been introduced into scientific circulation by 2013 (L. Ishmur-zina), and in 2018 their list increased to 53 names (R. Sagitov).

The main article task is to highlight the priority scientific directions in the Laboratory work concerned to the development of Bashkir ethno-instrumentalism, both traditional and academic.

The final part of the article by the examples of the R. Shaykhutdinov's (2012), R. Sagadeeva's (2014) and other Bashkir scientists' dissertations briefly touches upon the theme of the national mouth organs and bayan academization. It is emphasized that the new generation scientists research illustrates the confident formation of the Bashkir ethnoorganology school.

Keywords: Ethnoorganology, traditional phono instruments, Hornbostel-Sachs classifier, academization, new generation scientists.

Традиционные фоноорудия – народные музыкальные инструменты, в которых отражена история народа, природно-географическая и социальная среда, художественные вкусы мастеров и исполнителей. Количество инструментов необъятно, они не имеют исходной даты возникновения. Один и тот же инструмент может иметь десятки региональных названий и считаться национальным у любого из этносов культурного мира. Их

описание и систематизация уходят в глубь тысячелетий, лучшие умы человечества создавали, казалось бы, универсальные инструментальные классификаторы, которые появлялись десятками и сотнями, но время сохранило только единицы [см.: 6, 8]. Один из них, структурный классификатор Хорнбостеля-Закса, – «долгожитель», вошедший в музыкальную этнографию в 1914 году и названный по именам их создателей: Hornbostel E. von, Sachs C. [19].

В России этноорганология, как научная дисциплина, получила распространение в 1980-е годы благодаря деятельности группы ленинградских этномузыковедов под руководством И.В. Мациевского [10]. В Башкирии этноорганологическая систематизация инструментов по конструктивно-видовым признакам (источник звука, способ звукоизвлечения и этнофония) и конвергентному происхождению стала применяться с 2007 года – начала работы межвузовской «Лаборатории этноорганологии» (далее – Лаборатория), объединившей инструментоведов Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (далее – БГПУ), Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова (далее – УГИИ) с центром в Уфимском педагогическом колледже № 2 (далее – УПК № 2).

Главной задачей статьи является освещение приоритетных научных направлений в работе Лаборатории, касающихся развития башкирского этноинструментализма, как традиционного, так и академического.

Инструментальная культура башкир неоднократно становилась объектом внимания музыкальных этнографов. Наиболее известный из них, С. Рыбаков, писал: «Музыка Башкир делится на два разряда: на музыку инструментальную и музыку вокальную. *Первая чуть ли не преобладает над последнею...*» (курсив наш. – Р.Р.) [13, с. 113–114]. В своей монографии, вышедшей в 1897 году, он упомянул четыре фоноорудия: курай, думбыру, кыл-кубыз и гармонику. Этот перечень практически продублировали С. Руденко [12] и Л. Лебединский [7], которые только добавили пятый инструмент – идиофонический кубыз, почему-то отсутствовавший у С. Рыба-

кова. Данные сведения цитировались в научной и художественной литературе практически до конца XX века с незначительными добавлениями и поправками. В них давались пояснения, что курай и кубыз – визитные карточки башкирского этноса, остальные инструменты – «заимствованные»: думбыре и кыл-кубызу приписывалось казахское происхождение, а гармонике – немецкое. Корпоромузыкальные проявления (узляу, тыпырзау, звукоподражание и другие) были отнесены к этнической экзотике. Рудименты подобного, в какой-то степени политизированного ограничения из советского культурного пространства перешли в постсоветское, и даже в современных учебных пособиях обзор башкирского этноинструментария начинается, как правило, с обращения к трём незыблемым столпам – С. Рыбакову, С. Руденко и Л. Лебединскому.

Из значительных теоретических работ советского периода можно отметить кандидатскую диссертацию Р. Зелинского (1977 год) [4], основанную на собственных полевых записях её автора, и инструментоведческое исследование Н. Ахметжановой (1991 год) [2]. К удачным практическим работам относится реконструкция башкирской думбыры (1983 год), выполненная мастером В. Шугаюповым по материалам дипломного реферата выпускника УГИИ С. Абхалимова (научный руководитель – З. Сафаргаллина) [1], и концертно-просветительская деятельность «Виртуоза-кубызиста Мира» Р. Загретдинова¹.

В то же время к числу неудач в русле этого направления можно отнести восстановление башкирского трёхструнного кыл-кубыза, отданного в сложные 1990-е годы амбициозным мастерам, которые отсутствию даже начальных знаний по этно-

¹ Р.А. Загретдинов – обладатель звания «Виртуоз-кубызист Мира» Международного фестиваля хомусистов (варганистов) народов мира (Якутск, 1991 год).



Фото 1. Л.Ишмурзина с оппонентом Д.И. Варламовым после защиты диссертации по башкирскому обрядовому этноинструментарии.

органологии заменяли плотницкими и столярными навыками. Поэтому нет ничего удивительного, что после краткой апробации невнятных моделей, напоминающих распиленный пополам или перевёрнутый скрипичный альт без нижней струны, в современной исполнительской практике стал применяться двухструнный казахский кобуз, близкий башкирской обрядовой традиции.

Только с 2006 года, когда этноорганология вошла в национальную музыкальную этнографию, башкирский инструментарий получил научную систематизацию.

Так, курай стал рассматриваться как представитель группы флейтовых аэрофонов с индексом – 421.111.12 (*англ.* – vertical flute), кубыз – как щипковый идиофон

с индексом – 121.22 (*нем.* – maultrommel), а благодаря применению принципа конвергенции отпала необходимость доказывать традиционность думбыры, кыл-кубыза и гармоники в системе этноинструментария [11].

После открытия Лаборатории начался регулярный поиск, реконструкция и реставрация башкирских фоноорудий, проводились научные конференции, по материалам которых выпускались сборники научных статей, успешно защищались квалификационные работы. Первое диссертационное исследование в условиях нового направления (автор Л. Ишмурзина, 2013 год) основывалось уже на 46 инструментах башкирской обрядовой культуры [5] (см. фото 1), а диссертация Р. Сагитова (2018 год) оперировала корпусом из 53 наименований, включающих электрофоны – пятый класс классификации Хорнбостеля-Закса [15] (см. фото 2).



Фото 2. Р.Р. Сагитов.
Автор диссертационного исследования о башкирских электрофонах.

Поиск и реконструкция традиционного инструментария выдвинули очередные задачи, которые последовательно решались в трудах Р. Шайхутдинова [18] (см. фото 3) и Р. Сагадеевой [14] (см. фото 4), посвященных гармонике-баяну. В настоящее



Фото 3. Р. Шайхутдинов,
автор диссертационного исследования
башкирского баяна.



Фото 4. Р. Сагадеева и автор статьи
в МаГК перед защитой диссертации
по башкирской гармонике.

время в национальном инструментоведении регулярно появляются новые имена², готовятся к выпуску работы молодых перспективных учёных.

Параллельно с защитами диссертаций ведётся разработка и внедрение материалов Лаборатории в образовательную сферу. В 2016 году предмет «Этноорганология» вошёл в вузовский учебный процесс (кафедра музыкальных инструментов и музыкально-компьютерных технологий БГПУ), а в 2023 году – в систему послевузовского образования (аспирантура и ассистентура-стажировка – МаГК им. М. Глинки) (см. табл. 1).

Одно из перспективных направлений работы Лаборатории – академизация традиционных фоноорудий. Данная тема неоднократно становилась предметом особого внимания музыковедов, среди которых выделяется докторское диссертационное исследование Е.Р. Скурко [16], по-

свящённое академизации башкирской музыки в контексте фольклор–композитор. Самобытна деятельность фольклориста Р.С. Сулейманова [17] по поиску и восстановлению башкирского инструментария. Из разработок российских инструментоведов значительный интерес представляет оригинальный подход к теме академизации Д.И. Варламова³ (см. фото 1). Учёный подробно рассматривает проблемы десинкретизации фольклорной традиции и унификации традиционного музыкального мышления, языка и творчества. Особо он выделяет негативные проявления академизации, такие как «... формализация творческого процесса, отход от традиций, <...> дедемократизация – создание элитарного искусства, <...> ослабление «иммунитета» против глобализации» и др. [3, с. 24]. В качестве определения данному феномену Варламов вводит в научный оборот термин «пост-

² Среди этих авторов Г. Баязитова (2013), Ф. Губайдуллин (2017), И. Логинова (2020), А. Ахтямова (2022) и др.

³ Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, выпускник кафедры народных инструментов УГИИ 1975 года по классу баяна.

Таблица 1.

Тематический план дисциплины «Этноорганология»			
№	Тема	Контактная (аудиторная) работа	Самостоятельная работа
1	Тема 1. Введение. Этноорганология как наука	4	4
2	Тема 2. Структурные и функциональные классификаторы фоноорудий	4	4
3	Тема 3. Современные этноорганологические теории	4	4
4	Тема 4. Идиофоны	4	4
5	Тема 5. Мембранофоны	4	4
6	Тема 6. Хордофоны	4	4
7	Тема 7. Аэрофоны	4	4
8	Тема 8. Электрофоны	4	4
9	Тема 9. Перспективные направления этноорганологии	4	4
ИТОГО:		36	36

академический синдром». Опасения Варламова подтверждает основоположник российской этноорганологии И. В. Мациевский, который, приводя многочисленные примеры деструктивного подхода к аутентичности, считает переход устной традиции в письменную не естественным развитием культуры, а искусственно созданным и даже политически окрашенным процессом [9, с. 25–27].

Автор статьи согласен с некоторыми тезисами «постакадемического синдрома». Действительно, реальные результаты академизации традиционных фоноорудий часто не совпадают с ожидаемыми. Практика показывает, что реконструкции, подобные хроматическому кураю (И. Ильбаков) или грифной ладковой хроматизации хордофонов, без сомнения, превосходят фольклорные оригиналы как внешним видом, так и яркостью звучания. Но полевые исследования фиксируют их оторванность от башкирской культурной этносферы: место этих инструментов – учеб-

ные заведения и сфера организованного любительства. Причина данного явления состоит в утрате изначальной индивидуальности, многих характерных нюансов, включающих микротоновость, специфику звукоизвлечения, а также ведение и обработку звука из-за неизбежной унификации и температуры.

Для сохранения традиций и разрешения противоречий предпринимались попытки внедрения устных методик в существующую образовательную сферу⁴. Однако уже первые результаты показали, что современный учебный процесс невозможен без письменной основы, а инструментальное музицирование, основанное на слуховой импровизации, в академических условиях неизбежно перерождается в строгое выполнение нотного текста.

Здесь возникает очередная проблема, касающаяся нотации фольклорного материала, где даже в настоящее время преобладает слуховой метод. Применение цифровых программ-конвертеров из-за невоз-

⁴ Примеры подобной организации в республике – классы и отделы башкирских народных инструментов в ДМШ, колледжах искусств и на факультете башкирской музыки УГИИ, из зарубежных – в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова, с которой тесно сотрудничает автор статьи, и др.

возможности отделения полезного сигнала от помех превращает расшифровку в трудно-воспринимаемую «зашифровку», как это показывает пример № 1 (см. пример № 1):

Пример № 1.

Фрагмент компьютерной
расшифровки наигрыша на курае
«Кара-Юрга» с узляу [13, с. 161]:



В последние десятилетия обращает на себя внимание широко распространенная в практике этнофоров тенденция «фольклоризации» авторских сочинений. Имеется в виду цитирование (часто со значительными изменениями) песен и хоров баш-

кирских композиторов-мелодистов первого поколения: М. Валеева, Х. Ибрагимова, С. Габяши, Т. Каримова, А. Ключарёва. Молодые фольклористы даже записывают и публикуют их произведения под рубрикой «Народные песни», что объясняется недостаточным вниманием этномузыкологии к проблеме «фольклор–композитор».

В данной статье кратко освещаются основные направления работы с противоречивым феноменом национального музыкального инструментария. При этом не вызывает сомнения: исследования учёных нового поколения иллюстрируют последовательное становление школы башкирской этноорганологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абхалимов С.С. Башкирская думбыра: дипломная работа / науч. рук. З.Г. Сафаргалина. Уфа, 1983. 24 с. Рукопись. Хранится в УГИИ им. З. Исмагилова.
2. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Ташкент: Ин-т искусствознания, 1991. 145 с.
3. Варламов Д.И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2016. 84 с.
4. Зелинский Р.Ф. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Уфа: УГИИ, 1977. 196 с.
5. Ишмурзина Л.Ф. Традиционные музыкальные инструменты башкир в контексте политеизма. Этноорганологическая организация: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2013. 201 с.
6. Клименко А.Е., Юйци Ч. Особенности функционирования народных духовых инструментов флейтового и язычкового типов в Китае // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского. 2023, № 2. С. 46–54.
7. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 245 с.
8. Макаров Г.М. Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка: искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. 2017, № 2 (18). С. 67–84.
9. Мацеевский И.В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 207. СПб., 2015. С. 23–30.
10. Мацеевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54–63.

11. Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура. Этноорганологическое исследование: дис. ... доктора иск.: 17.00.02. Магнитогорск: МаГК им. М.И. Глинки, 2006. 480 с.
12. Руденко С.И. Башкиры: опыт этнологической монографии. Физический тип башкир // Записки Императорского Русского географического общества. Т. 43. Вып. 1. Ч. 1. Петроград, 1916. 312 с.
13. Рыбаков С.Г. Записки Императорской академии наук. Т. 2. № 2: Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1897. 330 с.
14. Сагадеева Р.Г. Гармоника в творчестве первых композиторов Башкирии: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Магнитогорск: МаГК им. М.И. Глинки, 2014. 195 с.
15. Сагитов Р.Р. Башкирские музыкальные инструменты в органологическом контексте. Традиция и современность: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2017. 195 с.
16. Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка. Пути становления: дис. ... доктора иск.: 17.00.02. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2004. 669 с.
17. Сулейманов Р.С. Башкирская народная песня (проблема жанровой системы). Проблема жанровой системы: дис. в виде науч. доклада ... доктора иск.: 17.00.02. СПб.: РИИИ, 2004. 71 с.
18. Шайхутдинов Р.Ю. Баянное академическое искусство Башкортостана. Пути становления и развития: дис. ... кандидата иск.: 17.00.02. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2012. 304 с.
19. Hornbostel E.M. von, Sachs C. Systematik der musikenstrumenten. Zeitschrift fur Ethnologie XLVI, 1914. 553 S.

Об авторе:

Равиль Галимович Рахимов, доктор искусствоведения, профессор музыковедческо-исполнительского факультета, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки (455030, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1027-4035**, folk148@mail.ru

REFERENCES

1. Abkhalimov S.S. *Bashkirskaya dumbyra: diplomnaya rabota* [Bashkir Dumbyra: diploma thesis]. Supervisor Z.G. Safargalina. Ufa, 1983. 24 p. Manuscript. Stored in the UGII named after Z. Ismagilov.
2. Akhmetzhanova N.V. *Bashkirskaya instrumental'naya muzyka. Nasledie: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Instrumental Music. Heritage: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Tashkent: Institut iskusstvoznaniya, 1991. 145 p.
3. Varlamov D.I. *Akademizatsiya i postakademicheskiy sindrom v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii: monograficheskiy sbornik statey* [Academisation and Postacademic Syndrome in Musical art and education: monographic collection of articles]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova, 2016. 84 p.
4. Zelinskiy R.F. *Kompozitsionnye zakonomernosti bashkirskikh programmnykh instrumental'nykh kyuev: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Compositional Regularities of Bashkir Programme Instrumental Cues: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv, 1977. 196 p.
5. Ishmurzina L.F. *Traditsionnye muzykal'nye instrumenty bashkir v kontekste politeizma. Etnoorganologicheskaya organizatsiya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Traditional Musical Instruments of the Bashkirs in the Context of Polytheism. Ethnoorganological organisation: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Ufa: Ufimsкая gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2013. 201 p.



6. Klimenko A.E., Yuytsi Ch. Osobennosti funktsionirovaniya narodnykh du-khovykh instrumentov fleytovogo i yazychkovogo tipov v Kitae [Features of Functioning of Folk Du-khov Instruments of Flute and Reed Types in China]. *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 Hovorostovsky]. 2023, No. 2, pp. 46–54.
7. Lebedinskiy L.N. *Bashkirskie narodnye pesni i naigryshi* [Bashkir folk songs and tunes]. 2nd edition, supplemented. Moscow: Muzyka, 1965. 245 p.
8. Makarov G.M. Muzykal'no-instrumental'naya kul'tura tatar pozdnego srednevekov'ya [Musical-Instrumental Culture of the Tatars of the Late Middle Ages]. *Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: nauchnyy zhurnal Kazanskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N. G. Zhiganova* [Music: Art, Science, Practice: scientific journal of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov]. 2017, No. 2 (18), pp. 67–84.
9. Matsievskiy I.V. K probleme opredeleniya ponyatiya «narodnye muzykal'nye instrumenty» [To the Problem of Defining the Concept of “Folk Musical Instruments”]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. Tom 207* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture. Vol. 207]. St. Petersburg, 2015, pp. 23–30.
10. Matsievskiy I.V. Formirovanie sistemno-etnofonicheskogo metoda v organologii [Formation of the system-Ethnophonic Method in Organology]. *Metody izucheniya fol'klora* [Methods of Folklore Study]. Leningrad, 1983, pp. 54–63.
11. Rakhimov R.G. *Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura. Etnoorganologicheskoe issledovanie: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Folk Instrumental Culture. Ethno-Organological Research: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2006. 480 p.
12. Rudenko S.I. Bashkiry: opyt etnologicheskoy monografii. Fizicheskiy tip bashkir [Bashkirs: Experience of Ethnological Monograph. Physical Type of the Bashkirs]. *Zapiski Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva. Tom 43. Vypusk 1. Chast' 1* [Notes of the Imperial Russian Geographical Society. Volume 43. Issue 1. Part 1]. Petrograd, 1916. 312 p.
13. Rybakov S.G. *Zapiski Imperatorskoy akademii nauk. Tom 2. № 2: Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Notes of the Imperial Academy of Sciences. Vol. 2. No. 2: Music and Songs of the Ural Muslims with a Sketch of Their Life]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk, 1897. 330 p.
14. Sagadeeva R.G. *Garmonika v tvorchestve pervykh kompozitorov Bashkirii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Harmonica in the Works of the First Composers of Bashkiria: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2014. 195 p.
15. Sagitov R.R. *Bashkirskie muzykal'nye instrumenty v organologicheskom kontekste. Traditsiya i sovremennost': Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02* [Bashkir Musical Instruments in the Organological Context. Tradition and Modernity: dissertation ... candidate of art history: 17.00.02]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2017. 195 S.
16. Skurko E.R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka. Puti stanovleniya: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Academic Music. Ways of Formation: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2004. 669 p.
17. Suleymanov R.S. *Bashkirskaya narodnaya pesnya (problema zhanrovoy sistemy). Problema zhanrovoy sistemy: dissertatsiya v vide nauchnogo doklada ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bashkir Folk Song (The Problem of Genre System). The Problem of the Genre system: Dissertation in the form of a scientific report for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2004. 71 p.

18. Shaykhutdinov R. Yu. *Bayannoe akademicheskoe iskusstvo Bashkortostana. Puti stanovleniya i razvitiya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Bayan Academic Art of Bashkortostan. Ways of Formation and Development: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2012. 304 p.

19. Hornbostel E. M. von, Sachs C. *Systematik der musikenstrumenten*. *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI, 1914. 553 S.

About the author:

Ravil G. Rakhimov, DrSci (Art), Professor Musicology and Performing Arts Faculty of MaGK named after M.I. Glinka (Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1027-4035**, folk148@mail.ru.





С.З. ИСХАКОВА

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-9096-3916*

**«Музыкальное приношение»
Л. ван Бетховену от Михаила Лидского:
траектории интерпретации и смысла**

Интервью с выдающимся пианистом, профессором Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Михаилом Викторовичем Лидским состоялось в связи с выходом записи тридцати двух сонат Л. ван Бетховена, недавно сделанной им на фирме «Мелодия» (MEL CO 1307). В центре внимания находится широкий круг вопросов, связанных как с исполнительской интерпретацией бетховенского текста, так и со смежными проблемами звукоизвлечения, артикуляции, агогики и др. М.В. Лидский разворачивает перед читателем свои взгляды на воспитание молодых пианистов, важность формирования правильного подхода в работе с нотным текстом (в том числе, уртекстом), значение подбора соответствующих эпохе выразительных средств, предпринимаемого педагогом в учебной аудитории. Известный пианист раскрывает в беседе понимание своего назначения как представителя великой русской фортепианной школы, а также определяет круг профессиональных ориентиров.

Ключевые слова: М.В. Лидский, русская фортепианная школа, Бетховен, 32 сонаты Бетховена.

Для цитирования / For citation: Исхакова С.З. «Музыкальное приношение» Л. ван Бетховену от Михаила Лидского: траектории интерпретации и смысла // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 201–211. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.201-211. EDN: PKUKKA.

SAIDA Z. ISKHAKOVA

*Zagir Ismagilov's Ufa State Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-9096-3916*

**"Musical Offering" to L. van Beethoven by Mikhail Lidsky:
Trajectories of Interpretation and Meaning**

An interview with Mikhail Lidsky, an outstanding pianist and professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Mikhail Viktorovich Lidsky was interviewed in connection with the release of his recording of L. van Beethoven's thirty-two sonatas (Melodiya MEL CO 1307). The focus is on a wide range of issues related both to interpretation of Beethoven's text and to related problems of piano sound, articulation, agogic, etc. M.V. Lidsky unfolds his views on the education of young pianists, stressing the importance of an adequate approach to working with musical text

(e. g. Urtext), and the significance of the selection of expressive means appropriate to the epoch. The famous pianist reveals in the conversation his understanding of his purpose as a representative of the great Russian piano school, as well as defines the range of professional reference points.

Keywords: M.V. Lidsky, Russian piano school, Beethoven, Beethoven's 32 sonatas

Поводом для интервью стал огромный исполнительский труд, практически творческий подвиг, осуществлённый выдающимся пианистом нашего времени, профессором Московской государственной консерватории им П.И. Чайковского Михаилом Викторовичем Лидским: за четыре последних года им был записан величайший памятник музыкальной культуры – Тридцать две сонаты Л. ван Бетховена.

Имя Михаила Лидского широко известно всему фортепианному миру. Новизна и своеобразие подхода к исполнению любых произведений, глубина поиска своего Слова в искусстве характеризует этого прекрасного музыканта с самых ранних его выступлений. Вслушиваясь в то, как Михаил Викторович преподносит бетховенское высказывание, мы получаем не просто новую интерпретацию имеющегося музыкального содержания, заложенного композитором. В каком-то смысле мы слышим в его игре переинтерпретацию самого нотного текста. Возникает ощущение, что эта музыка словно сочинена самим пианистом, причем процесс написания осуществляется здесь и сейчас, наподобие импровизируемых прямо на сцене барочных фантазий. Завещанное миру фортепианное наследие Бетховена в каком-то смысле уже превратилось в музейный экспонат. И только звуковое воплощение, достойное пера великого не-

мецкого композитора, может сделать эту музыку по-настоящему живой. Думается, что исполнительская версия, которую представил на суд слушателей Михаил Лидский циклом сонат Бетховена, позволит нам вновь оживить для себя шедевр бессмертного Гения.

– **На протяжении своей исполнительской жизни Вы сыграли множество сонат, созданных композиторами XVIII-XX веков. Почему возникла идея воплотить в звуке сонатный мегацикл именно Бетховена, а, например, не Моцарта, Шуберта или Прокофьева, к крупным формам которых Вы неоднократно обращались?**

– Еще в молодости, когда мне был, кажется, 21 год, я осознал и почувствовал особую важность для меня работы именно над сонатами Бетховена. Это в известной мере определило мою судьбу. Полный цикл сонат впервые сыграл в концертах в 2006 г., в 37 лет. С тех пор играл много раз – если не ошибаюсь, всего двенадцать. В различных городах, дважды в Москве (последний раз – в 2019-21 гг.). Теперь вот запись...

– **К 32 сонатам Вы добавили менее известные пьесы Бетховена: *Andante favori* WoO 57 и Фантазию op. 77. Чем было вызвано это решение?**

– Необходимостью заполнить лакуны в концертных программах. Мне было важно соблюсти бетховенское распределе-



ние сонат по опусам, «сверхциклам» (выражение Ф.М. Гершковича)¹: из-за этого программы получались разного объема. Да и стилистически к «Авроре» и «Аппассионате» ближе Анданте, нежели сонаты ор. 49, написанные гораздо раньше. К Фантазии ор. 77 и сонатам ор. 78, 79, 81а и 90 это относится в еще большей мере: тогда Бетховен обратился к жанру фортепианной сонаты после перерыва – Фантазия дает, как мне представляется, существенное дополнение к корпусу сонат...

– **Вы упомянули «сверхциклы» сонат. Чем именно они для Вас важны?**

– Как мне представляется, логика «сверхцикла» дает много ценного для интерпретации. Единство «сверхцикла», как я понимаю, касается не только формального, структурного аспекта, на который указывал Гершкович², но и целого ряда других. В частности, речь может идти о преобладающем характере фортепианной фактуры «сверхцикла», общности той или иной трактовки жанра сонаты (например, ор. 2, 14, 27, 49). В «сверхциклах» налицо и общность тематических идей.

Например, через весь опус 31 проводятся пресловутый ритм Судьбы, ход по звукам трезвучия (главные партии I ч. 16-й сонаты и I ч. 17-й, побочная партия I ч. 18-й сонаты, а также аккомпанементы Адажио из 16-й и рефрена главной партии 17-й, контрапункт к теме Скерцо 18-й...),

не менее характерный ход в диапазоне сексты (как правило, это квартсекстаккорд, в некоторых случаях с проходящим между терцией и примой: 16-я соната, I ч., ядро побочной партии – и практически совпадающее с ним ядро рефрена финала 17-й, а также ядро темы Адажио из 16-й сонаты и Менуэта 18-й, рефрен финала 16-й сонаты на доминантовом басу; модификация в виде квинтсекстаккорда – многое в главной партии I ч. 17-й сонаты, начало 18-й, ядро рефрена финала ее же...). Перечень далеко не полон, разумеется: музыковедам карты в руки. И я бы мог, конечно, его продолжить, но для этого требуется писать статью – возможно, не одну. Следить за трансформацией таких тематических идей (своего рода иероглифов³, как выражался С.Е. Фейнберг⁴), их «жизнью», чрезвычайно увлекательно и поучительно, и это наводит на соответствующие интерпретаторские решения.

– **Хорошо известно, что бетховенское письмо значительно эволюционировало от ранних сонат к поздним (поскольку создание этого мегацикла растянулось на долгие 26 лет). Изменяется ли Ваша трактовка нотного текста вместе с эволюцией мегацикла?**

– Другими словами, изменяется бетховенский стиль: от раннего к позднему... Изменения стиля неизбежно сказываются на трактовке. В ранних сонатах, если

¹ «Сверхцикл» – понятие, введенное Ф.М. Гершковичем в отношении бетховенских сонат одного опуса. «Если играть с целью добраться до сердцевины мысли Бетховена, – писал Гершкович, – то есть показать ее так, чтобы она вновь удивила нас новой гранью ее (заодно) необъятности и ясной тем не менее целостности, нельзя отрывать друг от друга: 1) 1 ю и 2 ю и 3 ю сонаты; 2) 5 ю, 6 ю и 7 ю; 3) 9 ю и 10 ю; 4) 13 ю и 14 ю; 5) 16 ю, 17 ю и 18 ю; 6) 19 ю и 20 ю. То есть те сонаты, которые объединены общим порядковым номером (Опус 2, Опус 10 и т. д.), представляют собой “сверхциклы”! Я прекрасно знаю, каким внешним моментам подчинялась нумерация сочинений Бетховена. Но их объединение под общий номер никогда не касалось чего-то чуждого их формальной сущности» [1, с. 335].

² Гершкович Филипп Моисеевич (1906–1989) – австрийский, румынский и российский композитор, педагог, музыковед, наследник и преемник «новой венской школы». Был неофициальным наставником представителей творческой молодежи 1960 х гг. от А. Волконского, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Каретникова, В. Сильвестрова, В. Суслина, Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Вустина до О. Кагана, Н. Гутман, Э. Вирсаладзе, А. Любимова, В. Дашкевича, М. Пекарского, В. Соифера, с благодарностью вспоминающих учителя.

³ Подробнее об этом см. в статье: Фомина Е. «Михаил Лидский исполнил в Воронеже Бетховена и рассказал, почему бетховенские темы напоминают иероглифы» [12].]

⁴ Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) – известный русский и советский пианист, музыкальный педагог и композитор.

сильно обобщать, преобладает «струнная», часто камерная звучность. В каждом «сверхцикле» свои закономерности; но в целом можно, пожалуй, говорить о преобладании квартета или малого оркестра. В сонатах среднего периода – ор. 31 и особенно ор. 53 и 57 – звучность заметно более насыщенная, тембрально богатая. В поздних сонатах фактура становится очень разнообразной: часто контрапунктической; есть и полнозвучие, есть и предельный лаконизм, аскетизм выражения. Разумеется, эти факторы влияют на артикуляцию, агонику, тембры, темпы...

– **На какую редакцию Вы ориентировались, изучая нотный текст великого немецкого классика, или работали главным образом с уртекстом?**

– Я рос на редакции Шнабеля⁵, но с возрастом все более убеждался в некотором ее субъективизме (прежде всего, в отношении штрихов). Как бы ни был велик Шнабель, сонаты Бетховена написал не он. Кстати, известно, что с учениками Шнабель проходил сонаты по другим изданиям: «Не люблю себе противоречить». На мой взгляд, такое отношение закономерно для истинного музыканта.

...Помню, я сидел в библиотеке Московской консерватории и карандашом размечал в редакции Шнабеля отличия от уртекста (еще до появления Интернета, разумеется). Затем изучал и другие редакции – Бюлова, Ламонда, Гольденвейзера (в особенности его комментарии, как и комментарии Черни, Эдвина Фишера), Шенкера, Казеллы...

– **Насколько, по Вашему мнению, важна работа исполнителя с уртекстом классической музыки и можно ли «допускать» к нему продвинутых студентов?**

– Первоосновой профессионализма музыканта-исполнителя является, как известно, грамотное, добросовестное прочтение текста. Этому необходимо учить всех студентов, да и школьников тоже. Другое дело, что текст и звучащая музыка соотносятся примерно так же, как географическая карта и реальная местность. Вот здесь может помочь хороший редактор. С его помощью, а также учась у больших мастеров, благо записи доступны, и под присмотром хорошего педагога ученик может и должен научиться глубже вчитываться в текст и посылно интерпретировать его. Я не говорю здесь о других важнейших вещах – прежде всего, образовании в целом.

– **Чем Вы руководствуетесь при выборе того или иного темпа? Следуете ли метрономическим указаниям Бетховена (ориентировавшегося, как выяснилось, на нижнюю границу показателя прибора) или пытаетесь найти собственное ощущение необходимой скорости?**

– Темп – своего рода фокус звучания. Необходимы ясность фактуры и соразмерность элементов формы. И то и другое в большой мере субъективно, но, думаю, не вполне. Кроме того, темп в большой (если не решающей) мере зависит от структуры метроритма – тут тоже, как правило, возможны варианты прочтения: условно говоря, на сколько дирижировать, как именно считать. Тут многое упирается в стиль композитора, в его «архетипы»: например, специфику задействованных жанров. Большое значение имеют качества (возможности, склонности) исполнителя, и, наконец, данного инструмента в данном помещении (акустика)... В общем виде, дело обстоит примерно так.

⁵ Артур Шнабель (1882–1951) – выдающийся австрийский пианист, педагог и композитор, автор книги «My life and music» (1961), в русском переводе издана как «Ты никогда не будешь пианистом!» [14]. Он стал первым исполнителем, осуществившим запись всех фортепианных сонат Бетховена, ныне считающуюся классической. Изучению редакции бетховенских сонат, сделанной Шнабелем, посвящена работа: Смирнова М. «Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля)» [11].



– Часто отмечают своеобразную «оркестровость» стиля бетховенских фортепианных сонат в Вашем исполнении. Прикладываете ли Вы для этого какие-то усилия, или это получается само собой благодаря реализации иных намерений?

– Фортепианная фактура часто оркестрально (бетховенская особенно) – пресловутые рубинштейновские сто инструментов⁶. Вариантов «инструментовки» тоже, как правило, немало почти для каждого случая. Я их ищу и пытаюсь реализовать.

– Обозначенные композитором повторы Вами всегда выполняются, при том исполнение «второй раз» всегда отличается от первоначального. Почему для Вас важно создавать обновленный исполнительский текст при повторении отзвучавшего?

– Я бы сказал, что не решаюсь ослушаться композитора. Хотя может быть, это и «пунктик»: не факт, что указанные повторения действительно замышлялись как обязательные. Но появляется шанс при повторении сыграть получше...

– Вы признаете справедливость высказывания: «Музыка – это, прежде всего, штрихи»?

– Нет. Штрихи, артикуляция имеют очень большое значение, но это только одно из основных начал. Чтобы артикулировать, нужен предмет артикуляции... В музыкальном исполнительстве есть и другие параметры, иные из которых, пожалуй, более важны, чем артикуляция: поэтика, структура, ритм, тембр, динамика, агогика...

– Как Вы относитесь к «традиционной» или, лучше сказать, консервативной трактовке музыки Бетховена, принятой в большинстве музыкальных вузов?

– Здесь я склонен видеть недоразумение. Учебное заведение должно учить грамотному прочтению текста и его мало-мальски адекватной и неизбежно творческой (в силу условности записи текста и того, что, как известно, полная объективность смертному не доступна) реализации. У каждого, будь то артист, ученик или педагог, свое восприятие, свои способности, возможности, склонности... Иногда, в силу неблагоприятных данных ученика, компромисс между заложенным в гениальном тексте и возможностями конкретного исполнителя приобретает характер скромного и поверхностного заимствования у других артистов. Такие случаи не редки, и я отнюдь не вижу в них беды – скорее наоборот: пусть люди учатся по мере сил, стараются. Надо только отличать художественное от ученического, посредственного.

– Как Вы считаете, молодой пианист, находясь в стенах вуза, волен уже искать свой путь в исполнении классической музыки, или он до поры до времени должен следовать устоявшимся правилам и рекомендациям своего педагога и его коллег по кафедре?

– Считаю, что если ученик способен играть настоящие классические вещи, то он всегда должен стремиться подходить к ним как артист, а задача учителя и других старших коллег состоит в том, чтобы помочь неопытному артисту, делясь своим опытом и обращая внимание на упущенные детали текста. Результат зависит, прежде всего, от дарования ученика, а также от умения педагога. Правила – это из нескольких других сфер.

– Существует ряд записей бетховенских сонат, сделанных выдающимися пианистами прошлого, как отечествен-

⁶ М.В. Лидский отсылает к известному высказыванию великого пианиста и композитора Антона Григорьевича Рубинштейна, который однажды, указывая на рояль, воскликнул: «Вы думаете, что это один инструмент? Нет! Это сто инструментов!».

ными, так и зарубежными. Вы на кого-то из них ориентировались или, может быть, наоборот, отталкивались как от некоего негатива?

— Скорее учился, чем ориентировался. Искусство больших артистов — прежде всего, источник эстетических впечатлений и наслаждения. Но и колоссальный урок, разумеется. Шнабель, Гизекинг, Гилельс, Юдина, Нейгауз, Фейнберг, Гринберг, Рихтер, Бакгауз, Кемпф, Соломон, Аррау, Бенедетти Микеланджели, Ведерников... Перечисляя, всегда опасаясь упустить кого-то... Учился я не только у пианистов, играющих сонаты, конечно же. Из дирижеров, пожалуй, наибольшее влияние в прочтении Бетховена оказал на меня Клемперер⁷. Ранее — больше Фуртвенглер⁸...

— **Насколько для Вас в принципе важен слуховой опыт предшествующих трактовок: пытаетесь ли найти с ними некий консенсус или просто игнорируете прежний опыт?**

— Очень важен. Я же только что говорил о нем. Отвергать этот опыт было бы глупой самонадеянностью, проявлением невежества. Претворяется опыт по-разному, но так или иначе он необходим. Не знаю, в какой мере тут уместно говорить о консенсусе: скорее, я учусь — слуховой опыт мне не только не мешает в собственной работе, но, как правило, помогает, наводит на мысли, иногда парадоксально, вопреки услышанному. Великие мастера часто что-то «подсказывают» из того, что сам упустил.

Вообще, странное дело: меня с юности, можно сказать, преследует репутация

«диссидента» и чуть ли не разрушителя традиций (небезызвестный автор — ныне покойный, мир его праху, — даже в печати распространял от моего лица смехотворные псевдоцитаты на эту тему), при том, что я-то как раз стараюсь подходить к делу максимально основательно и осмотрительно... Не говоря уже о том, что в чисто пианистическом отношении я самый что ни на есть традиционный русский пианист со стремлением к неперменной певучести звука, весовой игрой, низким подъемом пальцев и позиционной аппликатурой (в этом отношении я многое перенял от покойного В.К. Мержанова⁹, на кафедре которого работал пять лет).

Здесь, вероятно, требуется конкретный пример... Скажем, проблема темпов. Если говорить о Бетховене, то предпринято немало попыток решить эту проблему «на уровне слов» — теоретически: в частности, обстоятельное исследование Рудольфа Колиша¹⁰. Оно полно ценных сведений и метких наблюдений, с большинством из которых я, в целом, согласен (частности, пусть важные, сейчас не в счет). Полагаю, всякий добросовестный исполнитель должен изучить наследие крупных композиторов для того, чтобы составить свою типологию наподобие составленной Колишем применительно к музыке Бетховена. Типология как таковая, может быть, и не обязательна, но обязательно знание музыки, позволяющее мало-мальски понимать стиль композитора, легче ориентироваться. Колиш, проработав большой материал, ставит свои выводы столь высоко, что отрицает испол-

⁷ Отто Клемперер (1885–1973) — выдающийся немецкий дирижёр и композитор, на сегодняшний день считающийся непревзойденным истолкователем бетховенского творчества. Известен случай, когда один из английских критиков озаглавил свою рецензию на очередной концерт дирижера как «Людвиг ван Клемперер».

⁸ Вильгельм Фуртвенглер (1886–1954) — выдающийся немецкий дирижер и композитор, вошедший в историю, прежде всего, как непревзойденный интерпретатор великих творений немецкой классики.

⁹ Мержанов Виктор Карпович (1919–2012) — известный российский пианист и педагог, музыкально-общественный деятель, преподававший на кафедре специального фортепиано Московской консерватории с 1947 г. до последних дней жизни.

¹⁰ Рудольф Колиш (1896–1978) — австрийский и американский скрипач, участник квартетов Колиша и “Pro Arte”. Речь идет о статье: Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music [15, 16].



нения артистов прошлого, идущие с этими выводами вразрез, – как традицию немецкого романтизма, противоречащую намерениям Бетховена. И вот тут я принципиально с Колишем не согласен. Я-то считаю, что истина художественная и истина научная суть вещи разные: на теоретическом уровне эта проблема не решается в принципе – вернее, ее решение неизбежно носит характер умозрительно-абстрактный: «гладко было на бумаге». Музыка сильнее слов о ней. Если научно установлено, что, к примеру, Адажио из 5-го концерта или «Лунной сонаты» написано *alla breve* и, следовательно, должно играть «на два», то хороший вкус все равно не позволяет отрицать гениальные исполнения этих произведений Э.Г. Гилельсом¹¹ в чрезвычайно медленных темпах. В то же время, априорное следование авторским метрономам в Сонате ор. 106 не убеждает меня даже в случае, когда за роялем великий артист – Шнабель или Гизекинг¹².

Музыка в форме реального звучания (в отличие от идеальной формы, в которой пребывает написанное композитором как таковое) – симбиоз нескольких начал, важнейшим из которых (условно говоря, на втором месте после музыкального произведения *per se*¹³) является феномен артиста-исполнителя с его талантом, мастерством, идеями, склонностями, возможностями. Он невычитаем. Иначе невозможно объяснить, почему композиторы сплошь и рядом играют свои вещи, строго говоря, не совсем так, как написали. Таких при-

меров полно в записях Рахманинова, Шостаковича, даже Стравинского – со всеми его заклинаниями о «верном исполнении». Что же, они противоречат собственным намерениям? Нет, просто композитор и исполнитель – разные артистические сущности, даже когда они сосуществуют в одном и том же человеке. Более того: даже когда один и тот же человек выступает в роли солиста и дирижера, будь то Прокофьев или тот же Рахманинов, стили в каждом случае совпадают лишь отчасти, по моим наблюдениям.

Ждать от артиста того, что ему не присуще, что не органично для него – все равно, что ожидать урожай бананов на ржаном поле. Плюс множество привходящих факторов: инструмент, акустика (или звукорежиссура), субъективные факторы... – все это влияет на темпы и многое другое. Грамотное прочтение текста допускает множество вариантов (в частности, темповых). Критерия тут три, причем тесно взаимосвязанных: «действительно хороший вкус», как выражался Гилельс, талант, то есть общая совокупность данных исполнителя, определяющая его отклик на музыку, и профессионализм. Вообще: проблема «исполнитель и авторский текст», видимо, обречена существовать столько же, сколько и само музыкальное исполнительство. На работах Е.Я. Либермана¹⁴ и Г.Б. Гордона¹⁵, ей посвященных, я тоже многому учился. Вот это и есть традиция, как мне представляется.

¹¹ Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985) – выдающийся советский пианист и педагог, профессор Московской консерватории (1938–1974).

¹² Вальтер Гизекинг (1895–1956) – выдающийся немецкий пианист, сыгравший в 1915 г. на концертах в Ганновере все сонаты Бетховена.

¹³ Как такового (лат.).

¹⁴ Либерман Евгений Яковлевич (1925–2003) – известный советский и российский пианист, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, автор многократно переиздававшейся монографии «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [4] и развернутого исследования «Фортепианные сонаты Бетховена» [4–7].

¹⁵ Гордон Григорий Борисович (1936–2020) – известный советский и российский пианист, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, автор пяти книг, три из которых посвящены выдающемуся пианисту современности Эмилю Гилельсу. Здесь имеется в виду его статья «Исполнитель и авторский текст» [3].

Если же под традицией понимать бездумное воспроизведение чужих решений в духе «у нас это произведение играют так-то» (подобные высказывания мне приходилось слышать даже в Московской консерватории), то это годится разве что для малоспособного, бесперспективного в артистическом плане ученика, которого надо протащить через экзамен без скандала. Еще, вероятно, для конкурсов (впрочем, от них я давно далек). В нашем деле чужой опыт необходимо «переживать», претворять творчески. Иной раз даже общеупотребительные технические компромиссы, вроде октав в коде финала «Авроры» или секунд в финале Третьего концерта Прокофьева, не касающиеся, казалось бы, принципиальных вещей...

– **Вы играете сонаты Бетховена с молодых лет. Насколько изменилось Ваше отношение к этому композитору за эти годы и понимание его художественного текста?**

– Думаю, некое основное ощущение не менялось. Особое отношение – как к некоей правде на земле. Что-то тут есть для меня особо значительное. Конкретизировать трудно – это некое ощущение или, если угодно, вера. Но, думаю, у этого моего убеждения есть и объективные основания: даже Софроницкий¹⁶ – гений из гениев, но провозвестник, прежде всего, совсем другой музыки – однажды обмолвился, что из всей музыки больше всего любит сонаты Бетховена. По-моему, это показательно.

Если говорить о том, что изменилось, то, пожалуй, восприятие позднего стиля.

Я рос на книгах Нейгауза¹⁷, да и без них в воздухе носились все эти «предсказания» в бетховенских последних опусах: мол, это уже почти романтики – Шуман, Лист, Шопен, Чайковский... Положим, это так, но ведь не меньше в позднем Бетховене – и в сонатах, и в квартетах – ретроспекции. Еще Шуман, помнится, пытался разъяснить это в одном из писем Листу: для меня убедиться в этом было важно и, в известной мере, плодотворно. В самом деле, такие сонаты, как Тридцатая и Тридцать первая, не только фактурно, но и структурно достаточно близки к сюитам Генделя и токкатам Баха. И в тематизме немало от барокко: главная партия 1-й части Тридцать первой сонаты написана в ритме сарабанды, при всем «sanft»¹⁸. Как и тема для вариаций в 3-й части Тридцатой...

А в остальном – просто углубление в бездны... Конкретизация, уточнение. Пожалуй, в целом можно говорить об отходе от романтических тенденций в сторону большей строгости.

– **Насчет стилистической ретроспекции у Бетховена, и не только позднего, полностью согласна. Обе сонаты op. 27 не случайно, на мой взгляд, названы *quasi una fantasia*. Во времена Бетховена это была своего рода подсказка, отсылающая к барокко. Поэтому естественно отсутствие сонатной формы в первых частях цикла, и чисто вивальдиевское повторение отдельных предложений периода в первой из этих сонат. Подозреваю, что и знаменитая 1-я часть «Лунной» явилась неким художественным ответом Бетховена на До-мажорную прелюдию**

¹⁶ Софроницкий Владимир Владимирович (1901–1961), выдающийся русский советский пианист и педагог, профессор Ленинградской (с 1936 года) и Московской консерватории (с 1942 года), прославился интерпретацией произведений композиторов-романтиков (Шумана, Рахманинова, Скрябина).

¹⁷ Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) – выдающийся советский пианист и педагог, профессор Московской консерватории, воспитавший целую плеяду крупнейших музыкантов XX века, среди которых Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Тихон Хренников и др. Автор книг «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога» (первое издание – 1959 год) [9]; «Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям» [10].

¹⁸ Ремарка в начале сонаты «con amabilità (sanft)» – ласково, любезно (мягко).



из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Если я права, то и указание размера *alla breve* здесь не случайно (учитывая триольный ритм, Бетховену логичнее было бы записать на 12/8): такой же размер стоит в фуге этого же баховского цикла. В последнем случае размер *alla breve* у Баха, конечно, не указывал на двойное ускорение в счете, отсылая к намного более ранней традиции – табулатурной нотации для органа, которая записывалась зрительно в 4 раза скорее вокальной нотации. Поэтому и бетховенские восьмые могут отчасти рассматриваться как «табулатурно» записанные половинные длительности. Значит, не так уже неправ был Гилельс в своей трактовке темпа. В поздних же сонатах ретроспекция Бетховена следует еще дальше вглубь истории: там и большая органная композиция Д. Букстехуде (финал Тридцать первой сонаты) и даже традиции голосоведения в ричеркаре начала XVII в. (финал Двадцать девятой).

– Ну, а Черни – ученик Бетховена, многократно слушавший его игру, – пишет, что ввиду указания *alla breve* 1-ю часть «Лунной сонаты» следует исполнять в темпе спокойного *Andante*¹⁹. Вот и разбейтесь теперь с ним...

– Многие критики (пианисты или просто знатоки фортепианного искусства) отмечают, что Ваше исполнение вызывает ассоциацию с неторопливым течением речи или внутреннего размышления. Как Вам это удается?

– Стремление к осмысленной артикуляции, «правильной декламации» (выражение Гольденвейзера²⁰), ясности ритма (особенно в классических сонатах) – элементы профессионализма. Остальное проистекает, вероятно, из свойств личности и особенностей ее развития. В юности я был весьма бурного темперамента, но довольно быстро... умножил скорбь, едва начав умножать познания. Хотя и остаюсь, как мне кажется, человеком весьма эмоциональным...

ЛИТЕРАТУРА

1. Гершкович Ф.М. О музыке. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1991. 352 с.
2. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966. 288 с.
3. Гордон Г.Б. Исполнитель и авторский текст // Волгоград – фортепиано – 2008. Волгоград, 2008. С. 158–182.
4. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом: учеб. пособие. М.: Планета музыки, 2020. 240 с.
5. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 1: Сонаты № 1–8. М.: Музыка, 2014. 88 с.
6. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 2: Сонаты № 9–15. М.: Музыка, 2015. 80 с.
7. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 3: Сонаты № 16–24. М.: Музыка, 2015. 103 с.
8. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 4: Сонаты № 25–32. М.: Музыка. 80 с.

¹⁹ М.В. Лидский отсылает к работе: Черни К. «О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена» [13, с. 34]

²⁰ Гольденвейзер Александр Борисович (1875–1961), выдающийся русский и советский пианист, композитор, ученый и педагог. С 1906 г. профессор Московской консерватории. [См: 2].

9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 241 с.
10. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1983. 526 с.
11. Смирнова М. Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля): учеб. пособие для средних и высших музыкальных учебных заведений. СПб.: Композитор, 2011. 180 с.
12. Фомина Е. Михаил Лидский исполнил в Воронеже Бетховена и рассказал, почему бетховенские темы напоминают иероглифы // URL: <https://culturavrn.ru/music/10507> (дата обращения: 10.11.2023).
13. Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / перевод с нем. Д.Е. Зубова. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. 128 с.
14. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом! М.: Классика-XXI, 1999. 332 с.
15. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. 1993. Vol. 77. No. 1, pp. 90–131.
16. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. 1993. Vol. 77. No. 2, pp. 268–342.

Об авторе:

Исхакова Саида Зауровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9096-3916**, brigadir_narodny@mail.ru

REFERENCES

1. Gershkovich F.M. *O muzyke. Tom 1* [About Music. Volume 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 352 p.
2. Gol'denveyzer A.B. *Tridtsat' dve sonaty Betkhovena. Ispolnitel'skie kommentarii* [Beethoven's Thirty-Two Sonatas. Performer's comments]. Moscow: Muzyka, 1966. 288 p.
3. Gordon G.B. *Ispolnitel' i avtorskiy tekst* [The Performer and the Author's text]. *Volgograd – fortepiano – 2008* [Volgograd – Piano – 2008]. Volgograd, 2008, pp. 158–182.
4. Liberman E.Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom: uchebnoe posobie* [Creative Work of a Pianist with an Author's Text: textbook]. Moscow: Planeta muzyki, 2020. 240 p.
5. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 1: Sonaty № 1–8* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 1: Sonatas No. 1–8]. Moscow: Muzyka, 2014. 88 p.
6. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 2: Sonaty № 9–15* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 2: Sonatas No. 9–15]. Moscow: Muzyka, 2015. 80 p.
7. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 3: Sonaty № 16–24* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 3: Sonatas No. 16–24]. Moscow: Muzyka, 2015. 103 p.
8. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 4: Sonaty № 25–32* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 4: Sonatas No. 25–32]. Moscow: Muzyka. 80 p.
9. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [About the Art of Piano Playing. Notes from a teacher]. Moscow: Muzyka, 1988. 241 p.
10. Neygauz G.G. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditelyam* [Reflections, Memories, Diaries. Selected Articles. Letters to Parents]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 526 p.



11. Smirnova M. *Rabota nad fortepiannymi sonatami Betkhovena (na materiale redaktsii Artura Shnabelya): uchebnoe posobie dlya srednikh i vysshikh muzykal'nykh uchebnykh zavedeniy* [Work on Beethoven's Piano Sonatas (based on the material edited by Arthur Schnabel): a textbook for secondary and higher musical educational institutions]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 180 p.

12. Fomina E. *Mikhail Lidskiy ispolnil v Voronezhe Betkhovena i rasskazal, pochemu betkhovenskie temy napominayut ieroglify* [Mikhail Lidsky Performed Beethoven in Voronezh and Told Why Beethoven's Themes Resemble Hieroglyphs]. URL: <https://culturavrn.ru/music/10507> (10.11.2023).

13. Cherni K. *O vernom ispolnenii vsekh fortepiannykh sochineniy Betkhovena* [On the Faithful Performance of All Beethoven's Piano Works]. Translated from German by D.E. Zubov. St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan', 2011. 128 p.

14. Shnabel' A. *Ty nikogda ne budesh' pianistom!* [You Will Never Be a Pianist!]. Moscow: Klassika-XXI, 1999. 332 p.

15. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 1, pp. 90–131.

16. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 2, pp. 268–342.

About the author:

Saida Z. Iskhakova, PhD (Arts), Associate professor at the Composition Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-9096-3916**, brigadir_narodny@mail.ru



Н.Ф. ГАРИПОВА, Л.А. ФРАНК

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-5425-6229
ORCID: 0009-0000-2602-2089*

Верность традициям русской и советской московской фортепианной школы

Цель статьи – привлечь внимание читателей к юбилейной дате Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, 55-летию со времени основания. Работа выполнена в жанре интервью с одним из ведущих профессоров кафедры специального фортепиано института Львом Александровичем Франком, кавалером ордена Салавата Юлаева, заслуженным артистом Российской Федерации и Республики Башкортостан, лауреатом международного конкурса. В центре внимания – его многогранная творческая деятельность как педагога, исполнителя, организатора конкурсов и фестивалей. Освещаются годы учёбы музыканта в институте имени Гнесиных. Рассматриваются педагогические принципы Л.А. Франка.

Ключевые слова: Л.А. Франк, А.Д. Франк, исполнитель, педагог, Уфимский государственный институт искусств, Б.М. Берлин, Московский музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, фортепианное исполнительство и педагогика.

Для цитирования / For citation: Гарипова Н.Ф., Франк Л.А. Верность традициям русской и советской московской фортепианной школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 212–220. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.212-220. EDN: PQBNNQ.

NINEL F. GARIPOVA, LEV A. FRANK

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-5425-6229
ORCID: 0009-0000-2602-2089*

Loyalty to the Russian and Soviet Moscow Piano School Traditions

The purpose of the article is to attract the readers' attention to the anniversary of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, to the 55th anniversary of its founding. The work was performed in the genre of an interview with one of the leading professors of the Institute's Special Piano Department, Lev Aleksandrovich Frank, who is Salavat Yulaev Order holder, Honored Artist of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, the International Competition Prize Winner. The article focuses on his multi-side creative activities as a teacher, performer, and competitions and festivals organizer. It covers the musician's years of studying at the Moscow Gnesin Music and Pedagogy Institute and considers L.A. Frank's pedagogical principles.

Keywords: L.A. Frank, A.D. Frank, a performer, a teacher, Ufa State Institute of Arts, B.M. Berlin, Moscow Gnesin Music and Pedagogy Institute, piano performance and pedagogy.



Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исматова пребывает в преддверии 55-летней юбилейной даты. Для его открытия в 1968 году имелись весомые предпосылки. К тому времени в Башкирии функционировала сеть музыкальных образовательных учреждений: детские музыкальные школы; средние специальные учебные заведения в городах Уфа, Салават. Однако в республике остро ощущался дефицит специалистов высшей квалификации, в связи с чем в 1963 году в Уфе, впервые в Советском Союзе, был образован учебно-консультационный пункт института им. Гнесиных. Однако его открытие не смогло обеспечить подготовку квалифицированных кадров музыкантов в необходимом объёме. Поэтому постановлением Совета Министров СССР было принято решение о создании в Башкирии высшего музыкального учебного заведения. Перед первым ректором Уфимского государственного института искусств Загиром Гариповичем Исматовым стояла непростая задача формирования педагогического состава, с которой он справился блестяще. Был образован творческий коллектив из выпускников, главным образом, Московского

музыкально-педагогического института им. Гнесиных, что для нового регионального высшего учебного учреждения было большой удачей. Молодые профессионалы привнесли в него традиции столичного вуза, обогатив новыми методиками, технологиями и современным видением развития музыкального искусства в целом.

На кафедре специального фортепиано начали работать Ф.Б. Айзенберг, И.Д. Лавров, Л.А. Франк, Т.М. Русанова, В.Н. Монастырский, М.Ю. Кочуров, А.И. Гарбер, Л.Ш. Саникидзе, Р.Г. Хабибуллин. Все они внесли большой вклад в историю развития фортепианного искусства республики.

Шло время, многое менялось в жизни страны. Некоторые преподаватели по разным причинам разъехались по свету. В настоящее время на кафедре фортепиано трудится профессор Лев Александрович Франк – кавалер ордена Салавата Юлаева, заслуженный артист РФ и РБ, лауреат международного конкурса, оставшийся верным музыкальному искусству Башкортостана. Ведущий профессор института, он щедро делится своими богатыми знаниями, талантом и опытом с творческой молодёжью.



В преддверии юбилея мы взяли интервью у Льва Александровича.

— **Лев Александрович, сегодня Вы единственный профессор кафедры специального фортепиано, который сохраняет легендарные «гнесинские» фортепианные традиции в нашем вузе. В канун его 55-летнего юбилея хотелось бы поговорить об этом.**

Но прежде всего, хотелось бы начать с детских лет вашей жизни. Вы родились в семье Александра Давидовича Франка – хорошо всем известного пианиста, профессора, более десяти лет проработавшего заведующим кафедрой специального фортепиано УГИИ. Дорога в пианистическую жизнь была predetermined или это произошло по-другому? Расскажите о детских годах и первых музыкальных впечатлениях. Может быть, вы помните своё первое сольное выступление?

— Как вы понимаете, детские годы любого человека не регулируются в полной мере самим ребёнком. Мне очень сложно ответить на вопрос о том, кто именно был инициатором моего прихода в профессию, однако могу сказать, что этот вопрос являлся в нашей семье безоговорочным. С шести лет мы вместе с моей сестрой-близнецом были определены в музыкальную школу, и с тех пор рояль стал частью моей жизни. Наше отношение к музыке складывалось не только из процесса обучения, но и из музыкальных впечатлений и общения с исполнителями, которые приезжали в город Куйбышев, где мы тогда жили. В детских воспоминаниях запечатлелись такие яркие пианисты, как Я.В. Флиер, Л.Н. Оборин, И.Л. Изачик. Они были дружны с моим отцом и бывали у нас дома. Я рос в этой атмосфере оценок и суждений о музыке, что способствовало моему приобщению к будущей профессии.

Отвечая на ваш вопрос о первом музыкальном выступлении, я могу сказать, что в детстве, ещё с начальных классов много играл на отчётных концертах. Самое яркое выступление этого периода для меня состоялось в третьем классе, когда в возрасте девяти лет я выступил в Большом зале Куйбышевской государственной филармонии. Тогда я исполнил 1-ю часть фортепианного концерта Й. Гайдна Ре мажор с симфоническим оркестром.

— **Где и у кого вы учились в музыкальной школе и как дальше развивалась ваша музыкальная жизнь?**

— Моим педагогом с 1-го по 7-й класс была очень мудрая, темпераментная, предприимчивая и активная женщина, замечательный музыкант и преподаватель – Анна Абрамовна Шац. Хочу сразу уточнить, что во время моего обучения в музыкальной школе отец никогда не вмешивался в нашу профессиональную «кухню»: это условие ставила Анна Абрамовна, и он строго следовал ему. Анна Абрамовна очень любила меня и называла Лёшенькой, что грело мне душу даже спустя много лет, когда я привозил в Куйбышев в 1980-х годах собственных учеников. Вспоминается, что и меня, и моих учеников Анна Абрамовна всегда внимательно слушала и давала точную, правильную оценку. Наши тёплые отношения сохранились до последних дней её жизни (она умерла в 1986 году).

— **Ваш отец занимался с вами до учёбы в ДМШ?**

— Нет, не занимался: обучение я начал с нуля.

— **Каковы впечатления от учёбы в музыкальном училище? Кто внёс наибольший вклад в ваше пианистическое развитие в эти годы?**

— Прежде чем сказать об этом, следует пояснить, что мой отец на тот момент возглавлял фортепианный отдел в Куйбы-



шевском музыкальном училище. Когда я переступил его порог в 1961 году, то совершенно естественным образом стал учеником класса отца, несмотря на то, что у многих наших знакомых это вызывало недоумение. Однако должен отметить, что профессиональные отношения с отцом всегда складывались успешно и в дальнейшем, когда у меня менялись педагоги, отец всегда оставался моим самым главным наставником и советчиком.

– **Какие исполнительские стили вам были ближе всего?**

– Если иметь в виду, что формирование профессионального музыканта проходит этапы влияния довенского и венского периодов, включая венское барокко, то можно сказать, что эти стили остаются наиболее предпочтительными для пианиста навсегда в плане исполнительства. Во всяком случае, так произошло у меня.

– **Каков был круг ваших интересов в юношеском возрасте помимо музыки?**

– Наряду с музыкой в эти годы я серьёзно увлекался шахматами, посещал шахматную школу в Куйбышеве при Доме пионеров, где было очень внимательное отношение к делу. Мои самые близкие, как позднее показала жизнь, друзья со времён учебы тоже любили шахматы, и очень часто на прогулках мы играли в так называемые «шахматы без доски», а потом приходили домой и восстанавливали партии. Самым высоким моим достижением в этой сфере был 1-й мужской разряд в командном выступлении на соревновании школ РСФСР в Свердловске.

– **А как в дальнейшем сложилась ваша творческая судьба?**

– Мой отец в 1961 году был приглашён в Саратовскую государственную консерваторию, и, естественно, вся семья переехала в Саратов, где я продолжил учёбу в Саратовском музыкальном училище. Са-

ратов на меня повлиял достаточно серьёзно: общение со студентами и педагогами Саратовской консерватории дало ощущение некоего нового уровня, к которому я должен был стремиться. Этот этап был очень важным в моём личностном и творческом становлении, который я просто не могу не упомянуть.

Моим педагогом оставался отец. В 1964 году я экстерном за три года окончил музыкальное училище и был зачислен в Саратовскую консерваторию. Неожиданно отец предложил мне продолжить обучение по специальности в другом классе, и я перешёл к ещё очень молодому, но талантливому педагогу Анатолию Иосифовичу Катцу. Общение с ним сопровождалось для меня колоссальным сдвигом в представлении о музыке и исполнительстве: если отец строго контролировал и регламентировал каждый мой шаг, то здесь мне была предоставлена значительная свобода исполнительства и лёгкость в творчестве. Думаю, отец понимал всю важность такого шага для меня.

– **Кто оказал наиболее осязаемое влияние на вас как на исполнителя и педагога?**

– В 1965 году я принял участие во Втором Всероссийском конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве и стал его дипломантом. По счастливой случайности членом жюри этого конкурса был преподаватель института им. Гнесиных Борис Моисеевич Берлин. Он и предложил моему отцу перевести меня в Москву в его класс, и уже с января 1966 года я занимался по специальности у Бориса Моисеевича в институте им. Гнесиных.

– **Какие качества Бориса Моисеевича вам были наиболее близки?**

– Борис Моисеевич Берлин – исполнитель и педагог – явление в музыкальном мире. Он был достаточно сложным в об-

щении человеком, очень тонко чувствовал фальшь, отличался прозорливостью и острой ощущения. Первые уроки в его классе мне запомнились навсегда. Это была революция в моём понимании музыки и исполнительства в целом, поскольку он постепенно открывал предо мной врата совершенно нового восприятия звуковых отношений, особого «слышания» звукосплетений.

Вначале я не понимал, насколько бесконечен путь постижения музыкальной материи для музыканта. Оказалось, что сфера деятельности исполнителя не ограничивается только звуковым миром. Творческий путь работы музыканта сопряжён с материальной реализацией процесса, направленного в первую очередь на достижение «свободного мозга», который невозможен без «свободных мышц» – ведь так или иначе мы даём приказ пальцам, которые должны быть настолько отточены в каждом своём движении, чтобы напоминали буквально иглы или гвозди, как говорил Борис Моисеевич.

– **Как сложилась ваша жизнь после окончания института им. Гнесиных?**

– Годы, проведённые в классе Бориса Моисеевича, сыграли свою позитивную роль. Совершенствование пианистических возможностей и педагогических навыков после окончания института я, естественно, продолжил у Б.М. Берлина на базе ассистентуры-стажировки. Одновременно после окончания института, по распределению, в 1968 году был принят на работу в Уфимский государственный институт искусств в качестве преподавателя кафедры специального фортепиано.

– **Расскажите о первых впечатлениях об Уфе и как вы оценивали уровень музыкальной культуры в городе того времени?**

– Уфа меня очень привлекла своей красотой и самобытностью. В институте

царила атмосфера необыкновенной воодушевлённости, свободы творчества и молодости восприятия жизни. Руководством республики и ректоратом вуза были созданы все условия для успешной творческой работы молодого коллектива. Для преподавателей это было время поиска собственного, самостоятельного пути в исполнительской и педагогической деятельности, и оба эти направления оказались тесно сплетены между собой.

– **Что изменилось в вашей жизни, когда началась самостоятельная деятельность как исполнителя и педагога?**

– Педагогика очень увлекала меня возможностью передавать разным по уровню развития и профессиональной подготовки студентам свои умения и знания, что в формате индивидуального обучения естественно сближало нас как музыкантов и людей. С этого началась моя самостоятельная жизнь, в которую я вступил с очень богатой внутренней основой, хорошей профессиональной школой, и не боялся предстоящих трудностей, поскольку был уверен в том, что делаю.

– **Какие стилевые пристрастия выработались у вас в процессе самостоятельной деятельности?**

– Я не хотел бы выделять некие конкретные стилевые пристрастия, поскольку считаю, что мы имеем дело с выдающимися произведениями мировой культуры. Во всяком случае, я стараюсь держать в памяти опусы, относящиеся к признанной музыкальной классике, а в случае с современными произведениями – выбирать сам и предлагать моим ученикам наиболее яркие, талантливые и самобытные.

– **Лев Александрович, вы отметили, что наибольшее влияние на вашу деятельность оказали Александр Давидович, ваш отец, и Борис Моисеевич Берлин, ваш педагог. Скажите, пожалуйста,**



испытывали ли вы влияние каких-либо других ярких музыкантов в своей работе?

— Естественно, да. В студенческие годы и в первые годы самостоятельной работы моими кумирами были Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Глен Гульд. Кроме того, конечно, я читал множество трудов выдающихся пианистов. Их взгляд на фортепианное искусство, высказывания и точно подмеченные афоризмы также способствовали формированию моего личного профессионального подхода.

— **Каким «гнесинским» традициям вы следуете и, может быть, что-то пересмотрено в процессе вашего большого педагогического опыта?**

— «Гнесинские» традиции — это традиции русской и советской московской фортепианной школы, и я всегда работал и продолжаю работать в их русле.

— **Вы один из немногих педагогов института, ежегодно выходящих на публику с сольным концертом. Как удаётся сохранять прекрасную пианистическую форму?**

— Для того чтобы играть на сцене, нужно много работать, а это каждодневные многочасовые занятия. Также важно ежегодное обновление репертуара, и поскольку это процесс постоянный, я никогда не прерываю его.

— **Ваше исполнение отличает чётко выстроенная драматургия, тонкое чувство стиля, страстность преподнесения материала. Кроме того, одним из достоинств вашего пианистического мастерства является глубокий содержательный звук, которым мы очень часто восторгаемся. Раскройте, пожалуйста, ваши «секреты» работы над звуком.**

— Я развиваю вышеописанный процесс, с которым меня познакомил Борис Моисеевич Берлин. Поскольку этот процесс действительно бесконечен, каж-

дый день я нахожу всё новые и новые грани звуковой сферы и стараюсь донести их до слушателя.

— **Меняется ли со временем исполнительская концепция произведений, которые чаще всего звучали и звучат в вашем репертуаре?**

— Разумеется, меняется! Творческий процесс непрерывен, просто необходимо не переставать работать, думать и искать...

— **Вы подготовили большое количество выпускников-пианистов. Среди них есть такие, о которых вы могли бы сказать, что они продолжают ваши педагогические и исполнительские устремления, или так можно сказать о большинстве ваших учеников?**

— Все мои ученики — разные по своему развитию, темпераменту, интеллектуальным, душевным и физическим возможностям. Однако я могу с гордостью сказать, что большинство из них — это специалисты высокого уровня, заинтересованные в результатах своего труда. Я стараюсь сохранять на занятиях творческую атмосферу, не ограничивая студента выполнением актуальных требований, а направлять его на поиски собственных открытий. Думаю, благодаря этому мои ученики, не побоюсь этого слова, всегда достойно представляют наше направление.

— **Нередко преподаватели стремятся описать в своих работах методические взгляды, педагогические решения и опыт. Есть ли у вас такие работы и что нового профессор Франк поведал своим коллегам?**

— У меня есть опыт создания методических работ. Личным вкладом в методику музыкального преподавания, к примеру, являются вопросы особого отношения студента к звуку и исполнительству. Этот метод подробно изложен в работе «Укрепле-

ние звуко-волевой сферы на основе вспомогательных упражнений».

– **Самые памятные моменты в вашей жизни?**

– У меня есть давняя традиция: каждый год я выступаю с новой сольной программой. Уфимские концерты для меня являются очень ответственными, так как я имею дело с чрезвычайно взыскательной публикой, перед которой чувствую себя не вправе показать незавершённую, «сырую» игру. Кроме этого, также важными событиями в моей исполнительской деятельности являются концерты в разных городах России и за рубежом (например, во Франции, Италии), а также различные конкурсы всероссийского и международного уровней.

– **Вы кавалер ордена Салавата Юлаева. Это огромная честь...**

– Я стал кавалером ордена Салавата Юлаева весной 2022 года по инициативе ректората Уфимского института искусств. Награждение было приурочено к моему 75-летию. Я горжусь этим и благодарен всем причастным к этому людям.

– **Недавнее событие в вашей профессиональной деятельности было очень примечательным: ваша ученица Екатерина Пименова в составе уфимского трио заняла почётное четвёртое место на Открытом Всероссийском конкурсе камерной музыки. Поздравляю с этой яркой победой! Расскажите, пожалуйста, о конкурсе.**

– Прошедший конкурс был очень значительным. Отдельно отмечу, что он не был студенческим – средний возраст участников составил 32 года, и среди них было немало как состоявшихся музыкантов, так и студенческих коллективов. Конкурсантам пришлось пройти достаточно

сложный путь. Прежде чем попасть на сам конкурс, необходимо было преодолеть заключительный отбор, записав очень серьёзную полчасовую программу, состоящую из сочинений различных музыкальных стилей. Записанную программу оргкомитет отсылал членам жюри на рассмотрение, которые представляли в ответ свой вердикт. Были отобраны 19 трио. Сам конкурс состоял из трёх объёмных туров. Наш коллектив был сформирован сравнительно недавно и, тем не менее, показал себя очень достойно.

– **Лев Александрович! Вы очень целеустремлённый и неординарный человек. Каждый день по утрам совершаете пробежки. Как помогает занятие спортом в работе пианиста и педагога?**

– Я бегаю по шесть километров каждый день по утрам и пока не испытываю никаких неприятных ощущений, только самые благие. Бесспорно, это в большой степени влияет на мою работоспособность, расположение духа и общую позитивную атмосферу, в которой я пребываю много лет.

– **Расскажите о вашей внучке. Я знаю, что она пишет книги, рассказы, очень способная девушка. Какой вы видите её дальнейшую судьбу?**

– Она очень одарённый, самобытный и трудолюбивый человек. Её день расписан по минутам. Являясь студенткой 1-го курса магистратуры исторического факультета УУНиТ¹, она находит время для литературного творчества. Некоторые её работы опубликованы в печатных изданиях и в интернете. Я вижу, что в этой сфере, равно как и в научной, её ждёт большое будущее.

– **Вы много путешествуете с женой. Что в мире вас поразило и понравилось больше всего?**

¹ Уфимский университет науки и технологий создан в 2022 году путём реорганизации (слияния) двух университетов Уфы – БашГУ и УГАТУ.



– Я много путешествовал в прежние годы, и мы с Ириной Георгиевной действительно успели повидать мир. Больше всего из зарубежных государств меня поразили Италия и Австрия с их художественными галереями и концертными залами. Вместе с тем я очень люблю путешествовать и по России: мы оба находим красоту не только в крупных городах, но и в небольших, провинциальных. Очень люблю Самару, Казань, Саратов, Нижний Новгород, Челябинск и, конечно, Уфу.

– Ваши планы на будущее?

– Мои планы – постараться сохранить этот ритм жизни как можно дольше.

– **Уважаемый Лев Александрович!** Благодарю за искреннее и содержательное интервью. Ваша творческая судьба уважаема и почитаема в коллективе института. Она наполнена яркими событиями как в педагогической, так и в исполнительской деятельности. Желаю вам пребывать много, много лет в гармонии. Ждём откровений в исполнительстве, а также в святом деле воспитания последователей традиций вашей школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарипова Н.Ф. Страницы истории кафедры специального фортепиано Уфимской государственной академии искусств // Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории. Уфа: АН РБ; Гилем, 2010. С. 198–248.

2. Франк Лев Александрович // Вехи становления и развития Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова: информационно-справочный сборник / автор проекта, отв. ред.-сост. Н.Ф. Гарипова. Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2008. С. 120.

3. Франк Лев Александрович // Созвездие талантов / сост. и авт. текста Н.Ф. Гарипова. Уфа: Китап, 2008. С. 143.

Об авторах:

Гарипова Нинэль Фёдоровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru

Франк Лев Александрович, профессор кафедры специального фортепиано, Уфимский государственный институт им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0009-0000-2602-2089**, lev.frank@yandex.ru

REFERENCES

1. Garipova N.F. Stranitsy istorii kafedry spetsial'nogo fortepiano Ufimskoy gosudarstvennoy akademii iskusstv [Pages of History of the Special Piano Department of the Ufa State Academy of Arts]. *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i obrazovanie v Ufe. Stranitsy istorii* [Piano Performance and Education in Ufa. Pages of history]. Ufa: Akademiya nauk Respubliki Bashkortostan; Gilem, 2010, pp. 198–248.

2. Frank Lev Aleksandrovich [Frank Lev Aleksandrovich]. *Vekhi stanovleniya i razvitiya Ufimskoy gosudarstvennoy akademii iskusstv imeni Zagira Ismagilova: informatsionno-spravochnyy sbornik* [Milestones of Formation and Development of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov: information and reference collection]. Author of the project, responsible editor-compiler N.F. Garipova. Ufa: Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2008, p. 120.

3. Frank Lev Aleksandrovich [Frank Lev Aleksandrovich]. *Sozvezdie talantov* [Constellation of Talents]. Compiler and text author N.F. Garipova. Ufa: Kitap, 2008, p. 143.

About the authors:

Ninel F. Garipova, DrSci (Arts), Professor at the General Piano Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru

Lev A. Frank, Professor at the General Piano Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0000-2602-2089**, lev.frank@yandex.ru

